

ERNST BUSCHOR

GRIECHISCHE VASENMALEREI

MIT 163 ABBILDUNGEN



R. PIPER UND CO. VERLAG MÜNCHEN

Klassische Illustratoren

V. Griechische Vasenmalerei



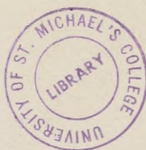
GRIECHISCHE
VASENMALEREI

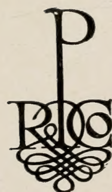
VON

ERNST BUSCHOR

MIT 163 ABBILDUNGEN

Catholy





ZWEITE AUFLAGE (6. – 8. TAUSEND)

MÜNCHEN 1921 ∴ R. PIPER & CO., VERLAG

FRIEDRICH HAUSER

Vorwort

Seit die griechischen Vasen dem Boden wieder entsteigen, haben sie mit immer eindringlicher werdender Überredung die geltende Anschauung vom Griechentum verwandelt, haben ein reicheres farbenprächtigeres intimeres Bild an die Stelle des alten gesetzt. Eine Geschichtsschreibung des Altertums ist ohne sie nicht mehr denkbar. Durch die keramischen Funde vor allem ist die „Prähistorie" zur Historie geworden, ist der Erforschung einer sagenhaften Vorzeit ein fester Boden gegeben worden; aber auch für die geschichtlichen Zeiten dienen die Tongefäße als unentbehrlicher Zeitmesser. Die Fundschichten, auf die der Spaten des Ausgräbers stößt, werden durch die Scherben datiert. Aus der Qualität und Verbreitung der keramischen Produkte rekonstruiert der Historiker Aufschwung und Niedergang menschlicher Siedlungen und Kulturkomplexe, Industriezentren und Handelssphären, Berührungen mit fremden Kulturen und Völkerschiebungen. Die Vase wird ihm zum Symbol der Kulturphase, der sie entstammt. Aus der Verwendung der Gefäße im Dienst der Heiligtümer und der Gräber (der wir den erhaltenen Bestand verdanken), aus den Darstellungen göttlicher Wesen und kultlicher Handlungen zieht der Religionshistoriker Schlüsse auf die religiösen Vorstellungen der Alten, auf ihr Verhältnis zur Gottheit und zum Jenseits. Der Mythenforscher vermehrt seine aus der Literatur geschöpfte Kenntnis des unendlich reichen köstlichen beweglichen Sagenschatzes um viele neue Erfindungen und Varianten, lernt sie mit den Augen der Griechen sehen. Zugleich tut sich ihm ein interessanter Gegensatz zwischen der bildlichen und literarischen Formung der Sage auf, das Eigenleben der bildlichen Typik wird ihm klar. In Sagen- und Genredarstellungen kommt der Alltag stark zu Wort. Wie ein kulturhistorisches Bilderbuch erzählen die Vasen vom Tun und Treiben des Griechen, von seinen Sitten und Unsitten, von seinen Moden, seinem Hausrat, und rücken uns den Menschen von damals zum Greifen nah. Wer diese Bilder in historischer Folge vor seinem Auge vorbeiziehen läßt, nimmt eine bedeutsame

Veränderung in der Auswahl und Auffassung der Gegenstände wahr und erlebt etwas von den Wandlungen der griechischen Psyche, von ihren Kinder- und Mannesjahren, von fröhlichen und herben, von raschgelebten und müderen Zeiten mit.

Die künstlerischen Formen, in denen sich diese Entwicklung ausgedrückt hat, lassen sich an dem reichen Material der Vasenfunde in lückenloserer Linie aufzeigen als irgend sonst. Dem Kunsthistoriker entrollt sich die jahrhundertelange Geschichte eines Kunstzweigs in all seinen historischen und lokalen Brechungen, Aufgang und Niedergang der einzelnen Werkstätten, das Nebeneinander von Dutzendware und individuellen Leistungen, der stete Kampf greifbarer Künstlerpersönlichkeiten mit der Tradition, die Ausbildung, Wanderung und Wandlung künstlerischer Typen, die Auseinandersetzung mit fremden Einflüssen. Die wundervoll charakteristische Geschichte der Gefäßformen und Dekorationsprinzipien, das Ringen der Zeichenkunst mit Raum und Ausdrucksproblemen entwickelt sich Stufe für Stufe vor seinen Augen, und während die Geschichte der Plastik zum großen Teil aus abgeleiteten und verdorbenen Quellen, den sog. römischen Kopien, rekonstruiert werden muß, präsentiert sich diese Entwicklung an authentischem Material, an Werken originalster Fassung und vortrefflicher Erhaltung, die auch das bei der Plastik oft so schwer vermißte farbige Element ungebrochen aufzeigen. Die Entwicklung der Zeichenkunst wirft interessante Streiflichter auf die Plastik, in der gleiche Formgedanken oft zu eng verwandten Lösungen führen. So ordnet sich dem Kenner der Vasen auch die Geschichte der Skulptur, besonders der frühen; in den Fehler, die griechischen Bildhauer gleichsam nur als sich ablösende Bälgetreter einer sonst automatischen Orgel aufzufassen, wird er nie verfallen. Vor allem aber belebt die Vasengeschichte das Bild von der restlos untergegangenen griechischen Malerei, das jeder, dem griechische Kunst am Herzen liegt, nicht müde wird sich in der Phantasie wiederherzustellen. Freilich wird man bei den Rückschlüssen auf die freie Malerei die größte Vorsicht walten lassen, wird Kunst und Kunstgewerbe nicht verwechseln, wird das Vasenbild in seiner technischen Beschränkung und stilistischen Gebundenheit, als dekoratives Gebilde, als Bestandteil einer tektonischen Einheit verstehen.

Dinge, die ihre Zeit so frisch und unmittelbar wiederspiegeln wie die griechischen Vasen, haben mehr als geschichtliche Bedeu-

tung. Diese farbenfrohen Gebilde von klarer, zweckmäßiger und empfundener Form, mit der fein abgewogenen Verteilung ihres ebenso lebendig als dekorativ erfaßten ornamentalen und figürlichen Schmucks, beginnen auch den unhistorisch Empfindenden immer mehr zu interessieren. Er sieht zwar, daß die Griechen alles, was auf Griechisch in der Welt zu sagen war, auch gesagt haben; aber er entdeckt dabei, daß sie es auf viele und recht verschiedene Art, und vor allem, daß sie es ungeheuer lebendig gesagt haben, daß die schulmäßige noch in unsere Zeit hereinreichende Auffassung der griechischen Kunst vielleicht ihrer vornehmen Geschlossenheit, nicht aber ihrer intimen Lebendigkeit und Naturnähe gerecht geworden ist. Ja, er sieht sogar in den Vasenbildern Probleme gelöst, die den Künstler von heute in ganz besonderem Maß beschäftigen, findet klar umrissene figürliche Kompositionen von vollendeter Einfachheit und Ausdrucksfähigkeit der Linienführung, ohne Starrheit und erzwungene Naivetät, sondern trotz aller Kunstgewerblichkeit mit deutlichen realistischen Absichten und voll köstlicher Naturbeobachtung, Sujetmalerei im besten Sinne.

Es ist selbstverständlich, daß der volle Reiz der griechischen Vasen nur vor den Originalen, oder besser mit den Originalen in den Händen, genossen werden kann. Nur hier erschließt sich der ganze von der Technik getragene Zauber, die farbige Wirkung, der Ausdruck des Strichs, die Verteilung des Schmucks über die gekrümmte Fläche. Unser Abbildungsmaterial sucht zwar dem Reichtum der Stile und Gegenstände, der Gefäßformen und Bilder möglichst gerecht zu werden, kann aber von dieser Fülle nur eine schwache Vorstellung geben. Die Nachzeichnungen können die Frische der Originale nie erreichen und zerdehnen ein wenig die für die krumme Fläche berechnete Komposition. Aber auch die photographische Reproduktion verändert das farbige Bild und wählt von Dingen, auf denen das Auge sich ergehen soll, nur eine Ansicht willkürlich aus. Die Verschiedenheit der Maßstäbe suchen die Höhenangaben des Registers auszugleichen.

Die Schönheit dieser Dinge ist in ihrer Wirkung nicht von historischen Kenntnissen abhängig; aber ihre innere Spannkraft, ihr Entfaltungstrieb, den wir heute mehr als je empfinden, drängt von selbst die Frage nach dem Werden dieser Erscheinungen auf. Nicht nur der Baum, auch sein Wachstum ist schön. Von diesem Wachstum in seiner Raschheit und Vielseitigkeit sucht der Text durch objektive Berichterstattung, die mit Details nicht spart, einen

Begriff zu geben, und der Gefahr, ein gefälliges Trugbild zu entwerfen, nach Kräften auszuweichen. Daß einer solchen Objektivierung andererseits nur durch einen möglichst selbständigen Ringkampf mit der ständig zunehmenden Materie näher gerückt werden kann, dessen ist sich der Autor wohl bewußt.

So mußte naturgemäß die zweite Auflage dieses Buches, die erfreulicherweise schon bald nach Jahresfrist nötig wurde, ein stark verändertes Gepräge annehmen. Der Verlagsanstalt, die in aufopfernder Weise nicht nur dieser Umarbeitung ihre Zustimmung gab, sondern auch kostspielige Veränderungen im Abbildungsbestand vornehmen ließ, gebührt mein aufrichtiger Dank.

Was ich den Vorarbeiten Anderer schulde, glaube ich nicht besser zusammenfassen zu können als in der Widmung dieses Buchs an den verdientesten Vasenforscher.

München, Oktober 1912 und Mai 1914.

Ernst Buschor.

Stein- und Bronzezeit

Das Geschick hat, kann man sagen, die Erforscher der griechischen Vasengeschichte stufenweise von der Spätzeit nach rückwärts, zu immer älteren Kulturschichten hinaufgeführt. Es hat zuerst vor allem unteritalische Gräber erschlossen (die erste große Vasensammlung, die des britischen Gesandten in Neapel, Sir William Hamilton, 1791—1803 veröffentlicht, enthielt hauptsächlich Produkte der jüngeritalischen Fabriken), hat dann, besonders seit 1828, die Tore der etruskischen Gräber aufgetan und die reichen Schätze griechischer Vasen mit schwarzen und roten Figuren ausgeliefert, welche die Etrusker des sechsten und fünften Jahrhunderts in so großen Mengen sich zu verschaffen wußten; hat etwa zwanzig Jahre später durch die Aufdeckung einer Gräberstätte auf Rhodos ein helles Licht auf die ostgriechische Keramik des siebenten Jahrhunderts geworfen; hat um 1870 den „geometrischen" Stil erkennen lassen und die Dipylonvasen zu Athen ans Licht befördert; hat dann in den siebziger und achtziger Jahren durch Schliemanns Spaten die mykenische Kultur aufgedeckt, im neuen Jahrhundert den Höhepunkt dieser Epoche auf Kreta aufgezeigt und schließlich in jüngster Zeit uns einen Blick in die Keramik des dritten Jahrtausends v. Chr. gewährt durch die Funde steinzeitlicher Vasen in Kreta und vor allem Nordgriechenland. Wir müssen also, wenn wir jetzt diesen weiten Weg wieder hinabwandern, mit einer Epoche beginnen, deren Erforschung noch ganz in den Anfängen steht und voll der schwierigsten Probleme ist.

Eine rein neolithische Kultur haben, wie gesagt, die Grabungen im nördlichen Griechenland, in Nordböotien, Phokis und besonders Thessalien aufgedeckt. Hier fand sich neben den beiden einfacheren prähistorischen Techniken, der unverzierten (monochromen) und der geritzten Ware, schon in den ältesten Schichten eine reich entwickelte bemalte Keramik, die es liebt, lineare Ornamente mit roter Farbe auf weiß überzogene Gefäße oder mit weißer Farbe auf rotgebrannte Gefäße zu setzen. Die monochromen, roten oder schwarzen Vasen sind oft glänzend

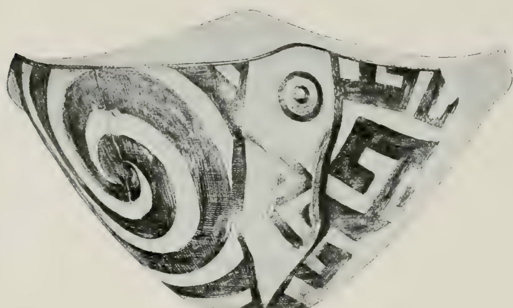


Abb. 1. Steinzeitliches Gefäß aus Thessalien.

poliert und von bester Technik. In den jüngeren Schichten dieser Steinzeitfunde zeigt sich diese Kultur an den verschiedenen Orten sehr verschieden. Deutlich hebt sich eine Sorte bemalter (und geritzter) Gefäße heraus, die besonders in Dimini und Sesklo gefunden ist und die ein ganz neues Dekorationsprinzip aufweist (Abb. 1): sie mischt krummlinige Muster, vor allem Spiralmotive unter die lineare Dekoration (Zickzack, Treppenmotive, Schachbrett, primitives Mäandersystem usw.); die Farbengebung variiert, setzt Weiß auf Rot, Schwarz auf Weiß, Braun auf Gelb. Daneben gehen an anderen Orten die verschiedensten Arten bemalter und unbemalter Gefäße her; auch mehrfarbige Dekoration kommt vor. In der frühen Bronzezeit hört die ganze Herrlichkeit auf und macht der Herstellung grober unbemalter Ware Platz.

Diese steinzeitliche Keramik in Nordgriechenland steht mit den südgriechischen Funden, wie es scheint, in keinem Zusammenhang und ist vielmehr mit dem Norden, mit der Kultur der Donauländer in Verbindung zu bringen.

Der Süden bietet ein viel primitiveres Bild. Die gewaltige Schicht steinzeitlicher Kultur, die auf Kreta zutage trat, hat neben groben unverzierten Gefäßen solche mit eingeritzten geometrischen Ornamenten geliefert; krummlinige Muster, wie wir sie in Thessalien fanden, fehlen dieser Schicht noch gänzlich, bemalte Gefäße sind selten. Daß die neolithische Kultur sich nicht so glänzend entwickelt hat, liegt wohl auch daran, daß hier die Steinzeit sehr früh der Bronzezeit gewichen ist; in Thessalien scheint sie noch weit ins zweite Jahrtausend herabzureichen.

Nach diesen ältesten Vasenfunden hat man sich die Anfänge der Keramik etwa so vorzustellen: zuerst werden aus schlechtgereinigtem Ton die nötigsten Gebrauchsgefäße mit der Hand geformt und am offenen Feuer schwarz gebrannt; man kommt frühzeitig dazu, die Oberfläche, etwa mit glatten Steinen, zu polieren. In den weichen Ton werden lineare Ornamente eingepreßt oder eingeritzt, die Ritzlinien lernt man mit einer weißen Masse ausfüllen und verdeutlichen. Der Ton wird auch plastisch behandelt, z. B. geriefelt. Allmählich reinigt man den Ton besser, poliert ihn säuberer, brennt ihn gleichmäßiger (im Ofen) und kann schon durch den Brand allein verschiedene Farben, Rot, Schwarz, Grau, Gelb, Braun herstellen. Man gewinnt damit auch einen Malgrund, auf den man die linearen Ornamente mit Farbe aufsetzt. Größere Dichtigkeit und leuchtendere Färbung erzielt man, indem man das Gefäß mit einem Überzug bedeckt, von dem sich auch die Bemalung vortrefflich abhebt. Von der größten Bedeutung für die ganze griechische Vasengeschichte ist die Erfindung des fälschlich sog. Firnisses, einer schwarzen Glasurfarbe, die, wenn auch technisch noch unentwickelt, schon im steinzeitlichen Nordgriechenland begegnet. — Die Formen sind primitiv, wenig gegliedert, aber schon sehr mannigfaltig; die Dekoration überzieht fast das ganze Gefäß gleichmäßig.

Die verschiedenen Techniken lösen sich aber durchaus nicht so gesetzmäßig ab, die Erfindungen verbreiten sich nicht sofort von Ort zu Ort, vielmehr gehen die primitiven Arten neben den fortgeschritteneren her, ja verdrängen sie manchmal wieder. Jedenfalls hat man sich den Querschnitt durch gleichzeitige prähistorische Kulturen äußerst bunt vorzustellen.

Die Steinzeit wird, hier früher, dort später, hier rascher, dort langsamer, von der Bronzezeit abgelöst; d. h. allmählich ziehen die Metalle, mit ihnen neue Techniken und eine neue Kultur ein. Der älteren Bronzezeit gehören offenbar eine Reihe Neuerungen an, die von einschneidender Bedeutung für die Vasengeschichte sind: die Erfindung der Töpferscheibe, die Vervollkommnung des sog. Firnisses, die Nachahmung von Metallformen in Ton. Der Töpferofen und die Bemalung der Gefäße treten an den meisten Orten ebenfalls erst mit der frühen Bronzezeit auf.

In die frühe Bronzezeit fallen die Funde aus den ältesten Schichten von Troja. Im unwandelbaren Glauben, hier die Welt Homers aufzudecken, mit allen Vorzügen und Mängeln eines



Abb. 2. Gesichtsvase aus Troja.

Dilettanten ausgestattet, hat Heinrich Schliemann in Hissarlik seinen Spaten eingesetzt und in den Grabungen von 1871, 1878, 1890 und 1893 wurde von ihm und Dörpfeld der berühmt gewordene Schutthügel untersucht, dessen neun übereinanderliegende Ansiedlungsschichten ebensoviele aufeinanderfolgende Kulturen bis in römische Zeit darstellen. Die zahlreichen keramischen Funde der untersten fünf Schichten zeigen den Übergang der rohen handgemachten und schlecht gebrannten Ware mit eingedrückten linearen Mustern zu immer entwickelteren Stufen. Die Töpferscheibe und der Brennofen erzielen schließlich glänzende rote, schwarze, graue, braune Gefäße saubersten Technik. Der Schatz an Formen ist sehr groß, einige sind schon sehr entwickelt, das Vorbild von Metallgefäßen macht sich hier und da geltend. Eine merkwürdige Spezialität sind die sog. Gesichtsurnen (Abb. 2), rohe Nachahmungen der menschlichen Gestalt, durch Anfügung von Augen, Nase, Mund, Ohren, Brustwarzen, Nabel entstanden; auch andere Gefäßtypen wiederholen sich im Westen nicht. Bemalung ist selten, die Gefäße sind entweder monochrom oder mit eingeritzten linearen Ornamenten verziert, die oft halsschmuckartig angebracht sind oder auch das Gefäß vertikal gliedern.

Die bronzezeitliche Kultur der zweiten bis fünften Stadt, die nach den reichen Funden von Metallgeräten und goldenen Schmucksachen zu schließen durchaus keine primitive gewesen ist, kehrt im ganzen nordwestlichen Kleinasien und auf Cypern wieder. Ihre letzte Phase ist zeitlich von der westlichen Kultur der Schachtgräberstufe (S. 17) nicht zu trennen.

Mit Troja I—V und der festländischen Marinakultur (S. 15) geht auf den Inseln des ägäischen Meers die sog. Kykladenkultur parallel, deren Keramik aber ein viel bunteres Bild bietet: neben die primitiven Gefäße treten geritzte und bemalte mit reicher, nicht nur geradl niger Ornamentik; auch glasierte (sog. „gefirnißte“) Gefäße kommen vor. Die Formen variieren stark,


Abb. 3. Kykladenkanne von Syros.

Bronze- und Steingefäße dienen oft als Vorbild; die Gliederung der Gefäße und die Verteilung des ornamentalen Schmuckes läßt bewußte künstlerische Absicht nicht verkennen. Das Bild ist von Insel zu Insel verschieden, ein Überblick über die Entwicklung noch nicht möglich. Stücke wie die Schnabelkanne von Syros (Abb. 3) werden dem frühminoischen Stil Kretas (S. 17) gleichzeitig sein, jünger sind die Pfannen mit gravierten Spiralen, Kreisen, Schiffen und Fischen. Auf Melos, das überhaupt eine Sonderstellung einnimmt, ist der Einfluß der kretischen Kamareskultur (S. 18) in Technik und Verzierung mit Händen zu greifen.

Wir kehren aufs Festland und zwar nach Mittelgriechenland zurück. Hagia Marina in Phokis ist der Hauptfundplatz für eine auf die neolithische folgende handgemachte schwarz oder rot glasierte Keramik, mit oder ohne weiße Aufmalung geradliniger Ornamente, eine Keramik, die man, solang man die neolithischen Vorstufen nicht kannte, als „Urfirnisware" bezeichnet hat. Die Marinaware hat auch in Böotien (Orchomenos) und Thessalien die neolithische abgelöst, verwandte Gefäße wurden auf den Westinseln (Leukas) und in der Argolis (Tiryns) gefunden. Auch zur Kykladenkultur bestehen Beziehungen, wie z. B. der beiden Keramiken gemeinsame, Metallvorbildern nachgebildete Ausgußnapf beweist.

In Orchomenos folgt auf die Marinaschicht eine ganz anders geartete Ware, die sehr wahrscheinlich von dieser Gegend aus sich verbreitet hat und daher „minysch" genannt wird, schwarzgraue und graue, auch gelbe Gefäße, besonders Becher mit hohem gerilltem Fuß und profilierte doppelhenkelige Tassen (vgl. Abb. 5), auf der Scheibe gedreht und in der Form deutlicher noch als die Marinaware von metallenen Vorbildern abhängig. Das weite Verbreitungsgebiet dieser schon sehr fein durchgebildeten Keramik schließt eine Reihe bronzezeitlicher Fundstätten zu einer zeitlichen Einheit, der sog. Schachtgräberstufe, zusammen. In Nord- und Mittelgriechenland sowie auf Leukas folgt sie auf die Marinaware, in Attika und auf Ägina tritt sie an die Stelle der alten monochromen und geritzten Ware, auf den Inseln löst sie die Kykladen-



Abb. 4. Mattbemalte Schnabelkanne aus Mykene.



Abb. 5. Minysche gelbe Vase aus Mykene.

keramik ab, in Troja tritt sie neben die kleinasiatisch-cyprische Ware, in der Argolis folgen auf die Tirynter Marina-Funde die Schachtgräber von Mykene mit minyschen Vasen.

Fast an allen Orten erscheinen zusammen mit der „minyschen" Ware viel weniger fein gegliederte, meist mit der Hand verfertigte Gefäße, die weder dunkelgebrannt noch glasiert sind, sondern mit stumpfer Farbe aufgemalte Dekoration zeigen. Diese „Mattmalerei" verwendet in Mittel- und Nordgriechenland nur geometrische Ornamente, ebenso in Attika (Aphidnakeramik mit weißem Grund, Funde von Eleusis); in der Argolis werden auf die rot- oder helltonigen Gefäße mit brauner Farbe lineare Muster, Wellenlinien, fortlaufende Spiralen oder auch figürliche Verzierungen, z. B. Vögel (Abb. 4) aufgemalt. Die Dekoration betont meist die Schulter, der untere Teil des Gefäßes bleibt unverziert und wird durch Reifen vom obern getrennt.

Minysche Ware und Mattmalerei werden dann fast überall von der kretisch-mykenischen „Firnis"-Keramik verdrängt. An vielen Orten fand dieser Prozeß erst gegen Ende der Bronzezeit statt, so in Thessalien, Mittelgriechenland und Attika (Eleusis). Am frühesten und ausgiebigsten scheinen die Herren der Argolis ihre Tore dem kretischen Import und Einfluß geöffnet zu haben; in den durch ihren Goldreichtum berühmten Schachtgräbern von

Mykene, die Schliemann 1874 auf der Burg hinter dem Löwentor aufgedeckt hat, erscheint der älteste kretische Import, Gefäße des ersten spätminoischen Stils (vgl. S. 20), neben minyscher und mattbemalter Ware (Abb. 4 und 5).

Wie Kinder aus einer fremden, sonnigeren Welt stehen die „Firnisgefäße" neben diesen lokalen Erzeugnissen in den Schachtgräbern, Repräsentanten einer ganz anders gerichteten überlegenen Kunstart. Den Gedanken, daß sie aus Kreta stammen, haben die seit 1900 ausgeführten Grabungen bestätigt, welche an verschiedenen Orten der Insel eine in sich geschlossene, vom dritten Jahrtausend bis zum Ende des zweiten sich konsequent entwickelnde Kultur merkwürdig ungriechischen Charakters aufgedeckt haben, die im schroffen Gegensatz zu der des Festlands steht. Man hat diese Kultur nach dem sagenhaften König Minos, dem Erbauer des Labyrinths, minoisch genannt und ihre Entwicklung in drei Epochen eingeteilt, von denen die beiden ersten der Schachtgräberstufe vorausliegen.

In der auf die ärmliche Steinzeit (S. 12) folgenden frühminoischen Epoche müssen die Kreter, nach den Steinvasen und Goldarbeiten von Mochlos zu schließen, den Grund zu ihrem Reichtum gelegt haben. Die Keramik schlägt zwei zukunftsreiche Wege ein. Die bis dahin unbemalten, nur geritzten Gefäße werden jetzt entweder mit glänzender schwarzer Farbe („Firnis") überzogen, auf die man die alten Muster mit zäher weißer Farbe aufmalt, eine Technik, die in der Folgezeit ihre Triumphe feiert. Oder die tongrundig gelassenen Gefäße werden mit „Firnis"-Bändern bemalt; dieser sog. „mykenischen" Technik gehört die ganze Spätzeit (vgl. S. 20). Eine Sondergruppe bildet die geflammte Ware, deren Musterung wie vieles Minoische modernem Kunstgewerbe unendlich viel näher steht als griechischem. Der Brennofen scheint schon in der ersten Hälfte dieser Epoche bekannt zu sein, die Drehscheibe kommt in der zweiten auf, die durch das erste Auftreten krummliniger Muster, besonders der ~ Reihe und fortlaufenden Spirale, charakterisiert wird.

Die mittelminoische Epoche, eine reine und reich entwickelte Bronzekultur, ist die Blütezeit der Polychromie: der Ton ist fein geschlämmt, die schwarze Glasurfarbe steht auf ihrer vollen Höhe, Rot in verschiedenen Nuancen tritt neben das Weiß. Eine Übergangszeit geht der Glanzzeit des nach den ersten Funden in der Kamareshöhle sog. Kamaresstils vorauf. Die



Abb. 6. Kamares-Ausgußgefäß aus Knossos.

„mykenische Technik" ist neben der polychromen nicht selten; aber indem sie oft die Ornamente mit Ritzlinien säumt oder weiß tüpfelt, verleugnet auch sie nicht die Tendenz zu reicherer Wirkung, die in der Zeit liegt, und die sich auch in der reliefartigen Verzierung mancher Gefäße (Barbotine) äußert. Die Ornamentik liebt die linearen Muster noch sehr, bildet dabei die Spirale immer weiter aus und legt überhaupt den Grundstock zu der Fülle von Dekorationsmotiven, die die spätern Epochen charakterisieren; auch Lebewesen (Vögel, Fische, Vierfüßler) werden aufgemalt. Das später beliebte Motiv der vom Pinsel herabfallenden Tropfen, das in der eigentlichen griechischen Vasenmalerei undenkbar wäre, kommt hier schon vor. Streifendekoration und ungeteilte gehen nebeneinander, auch die Betonung der Schulter durch Ornamentik im Gegensatz zu dem höchstens mit Reifen verzierten Unterteil (vgl. Abb. 3 und 4) läßt sich nachweisen. Der Formenschatz erweitert sich, Metallimitation ist oft unverkennbar.

Im eigentlichen Kamaresstil (Abb. 6 und 7) erreicht die Polychromie (Weiß, Rot und Dunkelgelb auf Schwarz) ihre höchste Ausbildung, die verschiedensten plastischen Verzierungen kommen vor, die „mykenische" Technik (Dunkel auf Hell) tritt in den Hintergrund. Die Formen werden immer mehr verfeinert, Metallgefäße werden oft direkt kopiert; besonders häufig sind Becher, Schnabelkannen, Schnabeltassen und Amphoren mit Henkeln an

der Mündung. Der Ornamentschatz erweitert sich gewaltig und läßt sich schwer mit wenigen Worten beschreiben. An die Seite oder an die Stelle der geometrischen Motive, der Kreuze, Zickzack, Strichgruppen und reich ausgebildeten Kreis-, Bögen- und Spiralmotive, treten vegetabilische: Blätter, Zweige, Rosetten und, besonders wichtig, die fortlaufende Wellenranke. Auch Lebewesen kommen gelegentlich vor.



Abb. 7. Kamares-Pithos aus Phaistos.

Die Pflanzenornamentik der Kamaresvasen steht in einem eigentümlichen Verhältnis zur Natur. Obwohl diese hier zum erstenmal konsequent nachgebildet wird, ist die Wiedergabe keineswegs „naturalistisch", sondern durchaus und von Anfang an streng stilisiert. Nicht bloß nimmt die Farbengebung gar keine Rücksicht aufs Objekt, auch die Verbindung der vegetabilischen Motive mit den geometrischen sowie die ganze Formgebung hat rein dekorativen Charakter; das Naturvorbild ist oft kaum mehr kenntlich. Der Kamarestöpfer will nur ein schönes Linien- und Farbenspiel, keine Darstellungen. Auch tektonische Anordnung ist nicht seine Sache: Streifenteilung und Umfassung des Gefäßunterteils durch vom Boden aufstrebende Blätter sind selten. Gewöhnlich verteilt sich die Dekoration frei über den Raum, ordnet sich nicht der Architektur ihres Trägers unter. Diese Selbstherrlichkeit der Ornamentik steht im schroffsten Gegensatz zu dem Verfahren der eigentlich griechischen Kunst.

Die Kamareskultur hat über Kreta hinaus auf die Inseln des ägäischen Meers gewirkt: auf Thera und Melos ist Import und Nachahmung dieser Keramik nachweisbar. Vereinzelte Funde in Ägypten sind wichtig, einmal weil sie die Beziehungen Kretas zum Nilland beweisen, dann weil sie einen chronologischen Fixpunkt (XII. Dynastie) ergeben. Die Technik ist auch mit der mittelminoischen Epoche nicht untergegangen, sondern hat sich neben dem neuen Stil noch lange behauptet.





Abb. 8. Abb. 9.

Kretische „Trichter“ des ersten spätminoischen Stils, aus Palaikastro und Pseira.

Die Kamaresfunde entstammen zum großen Teil einer relativ glänzenden Umgebung: den älteren Palastanlagen von Phaistos und Knossos. Die Untersuchung der Ruinen hat gelehrt, daß diese Bauten durch Brand zerstört und nach kurzer Zeit wieder durch noch glänzendere Neubauten ersetzt worden sind. Was sich in diesen jüngeren Palästen an Vasen gefunden hat, verrät einen völligen Bruch mit dem alten Stil. Die Polychromie tritt in den Hintergrund des Interesses und beschränkt sich auf Nebensächliches: der neue Stil (dritte mittelminoische und erste spätminoische, Abb. 8—11), der nicht mehr am bunten Zierat sein Genüge findet, sondern sich mit frischer Kraft an die Eroberung der Natur und ihrer Köstlichkeiten wagt, wirft den Zwang der alten Technik ab und schildert frei und kühn mit schwarzer Farbe auf hellem Ton die neuentdeckte Welt. Er ist im Gegensatz zum Kamaresstil nicht auf den Gefäßen selbst, durch Bereicherung eines ornamentalen Vasenstils entstanden, sondern von vornherein nur als Abglanz höherer Techniken zu verstehen. Freilich gibt die Vasenmalerei nur einen kleinen Auszug aus dem reichen Stoffgebiet, das die übrige Kleinkunst und die Wandmalerei der Zeit uns vor die Augen zaubern. Von den wundervoll lebendigen Tier-



Abb. 10. Bügelkanne des ersten spätminoischen Stils, aus Gurnia.

und Menschendarstellungen, in denen die Kreter Meister waren, findet sich nichts auf den Gefäßen. Sicher kein Spiel des Zufalls, sondern ein Zeichen des rein dekorativen Empfindens dieser Künstler. Es lag ihnen fern, den menschlichen oder Tierkörper so weit zu stilisieren, bis er dekorativ wurde; ihn durch Anbringung auf einer stark gekrümmten Fläche für das Auge zu verzerren; durch Häufung von Figuren die Leichtigkeit und den Fluß der Dekoration zu stören. So verzichteten sie gänzlich auf die Wiedergabe und stellen sich dadurch in schroffen Gegensatz zur griechischen Vasenmalerei, deren Geschichte man als ein ständiges Ringen um die Wiedergabe des Menschen und der lebenden Welt auffassen kann. Die Kreter griffen dafür zu andern Objekten, die sich so lebendig darstellen ließen, wie sie es liebten, und dabei doch den Raum dekorativ ausfüllten, ohne daß die Krümmung des Gefäßes dem Bilde Eintrag tat. Die Pflanzenwelt hatte schon in der Kamareszeit ihren Einzug in die Gefäßdekoration gehalten; jetzt tut sie es von neuem, aber von einem ganz andern Geist getragen. Gräser, Zweige, Efeu, Krokus, Lilien in dem ganzen Zauber ihrer natürlichen Bildung und Bewegtheit sehen wir die Gefäße umgeben. Aber vor allem das Meer hat es diesen Leuten angetan, seine Vegetation und niedere Tierwelt. Lotosblumen, Algen, Schilfgräser schwanken im Wasser hin und her, der Tintenfisch reckt seine Arme, der Nautilus schwimmt

dahin, Seesterne und Schnecken, Korallen und Seeanemonen umgeben die Tiere, Delphine tummeln sich.

Was bewog die kretischen Vasenmaler, die Meereswelt mit dieser Unermüdlichkeit, in dieser Ausschließlichkeit auf den Gefäßen zu schildern? Die Erklärung kann nur in jenem obersten Gesetz kunstgeschichtlicher Stilbildung zu suchen sein: dem Zusammenwirken der Erfindergabe bahnbrechender Köpfe und der Erfindungsträgheit der Masse. Der vortreffliche Gedanke, das kühle Naß in den Gefäßen von diesem wundervoll dekorativen und raumfüllenden und dabei so lebendigen Spiel der Meereswelt umgaukeln zu lassen, entsprang vielleicht nur einem genialen Hirn. Die Idee hat gezündet; das Gros der Vasenmaler hat dann unzählige Varianten geschaffen.

Der köstliche und unmittelbare „Naturalismus“, der mit freiem, keckem Pinsel die Natur auf die Gefäße bannt, beschränkt sich auch nur auf eine kurze, schöpferische Periode; sofort treten Schematisierungen, Konventionalismen auf; das Leben entflieht, aber feste dekorative Formeln bleiben zurück, denen die Zukunft gehört. Dazu kommt, daß die stilisierte Ornamentik nie aufgehört hat, neben der naturalistischen zu existieren, ja sogar manchmal auf demselben Gefäß zusammen mit ihr in Gestalt von Wellenlinien, Spiralen in verschiedenen Kombinationen, fortlaufenden Ranken (die jetzt daneben auch ganz natürlichlebendig ausgestaltet werden) oder stilisierten Pflanzen auftritt. Ebenso stehen sich zwei Dekorationsarten gegenüber: eine „tektonische“ mit Streifenverzierung und eine andere, welche die naturalistischen Darstellungen frei über das Gefäß verstreut, eine Art Dekoration, die noch fast jedem, der von ihr geredet hat, den Vergleich mit japanischer Kunst abgelockt hat. Die frei verzierten Gefäße sind auch am meisten charakteristisch für die Kunst der Kreter; zeigen am deutlichsten ihre frohe und unbekümmerte Art, ihr freies dekoratives Schalten, ihr unmittelbares Verhältnis zur Natur, fern von Abstraktion und Idee; sie stellen diese Kunst so recht in Gegensatz zu den gleichzeitigen alten Kulturen am Nil und Euphrat sowohl als zur griechischen.

Der „Naturalismus“ der ersten spätminoischen Vasen hat allerdings auch Grenzen und zwar engere, als man vielleicht gewöhnlich abschätzt. Nicht nur ist das Stoffgebiet sehr beschränkt (eine Ausnahme ist z. B. Abb. 11), sondern auch die Naturwiedergabe ist noch rein flächenhaft, kennt weder Perspektive noch Schatten-

gebung und stilisiert die Formen etwas im Sinn dekorativer Zeichnung um; die Darstellung der Meereswelt verzichtet z. B. ganz auf die Andeutung des Wassers. Womit selbstverständlich nicht gesagt sein soll, daß diese Abstraktionen von der Wirklichkeit nicht Vorzüge im Sinne dekorativer Kunst darstellen.



Abb. 11. Amphora des ersten spätminoischen Stils, aus Pseira.

Die Formen der Gefäße verraten jetzt oft in Anschwellung und Einziehung des Körpers ein kultiviertes Formenempfinden, erscheinen aber noch einfach und gedrungen gegen die elegant geschwungenen Gefäße der nächsten Epoche. Von neu auftauchenden Gefäßtypen sei die Bügelkanne (Abb. 10) und die „Trichtervase“ (Abb. 8 und 9) genannt.

Die Überlegenheit dieser kretischen Gefäße über alle gleichzeitigen Keramiken hat sich in einem starken Export geltend gemacht. Die ägyptischen Funde dieser Ware liefern ein Datum: die Zeit der XVIII. Dynastie, also rund die Mitte des zweiten Jahrtausends; ein Datum, das durch einige auf Kreta gefundene ägyptische Objekte bestätigt wird. — Auf Melos und Thera werden kretische Gefäße in Menge importiert; die einheimische Industrie verliert sich dort in der Imitation dieser eingeführten Ware, ohne ihre Vollendung zu erreichen. Auch auf dem griechischen Festland hält die kretische Kultur ihren Einzug, vor allem in der Argolis. Die Schachtgräber von Mykene (s. S. 17), nach denen man die aufs Festland verpflanzte spätminoische Kultur „mykenisch“ zu nennen pflegt, sind das älteste Beispiel für diese Tatsache. Die importierten Gefäße der sechs Gräber verteilen sich auf die ganze erste spätminoische (= frühmykenische) Epoche, indem sie Ausläufer der Kamareszeit und Vorläufer des Palaststils umfassen; die Hauptmasse der auf dem Festland gefundenen „Firnis“vasen gehört allerdings der Folgezeit an.

Die zweite spätminoische Epoche der kretischen Vasen-



Abb. 12. Amphora des Palaststils, aus Knossos.

geschichte, der sog. Palaststil (Abb. 12 und 13), trennt sich nicht so scharf von der ersten wie diese vom Kamaresstil; die beiden Phasen sind durch viele Übergänge verbunden, laufen auch deutlich eine Zeitlang parallel. Ein wichtiger Unterschied ist, daß die letzten Reste der „Kamarestechnik" (Aufsetzen von Weiß, Rot, Orange auf den schwarzen Grund) verschwinden; man malt nur mehr mit Schwarz auf den hellen Ton („mykenische Technik"). Die Dekoration vernachlässigt Hals und Fuß und betont die Schulter, besonders durch die charakteristischen Halbzweige. Die lebendigen Naturgebilde des vorigen Stils werden spielerisch behandelt, sie erstarren, werden zu Ornamenten, zu Füllmustern; die sinnvolle Bildeinheit wird durch fremde Elemente durchbrochen, die Meeres- und Pflanzenornamentik überzieht nie mehr das ganze Gefäß, sondern zieht sich immer in einen Streifen zurück; kurz, der naturalistische Stil wird von einem tektonischen abgelöst, die Darstellungen werden Nebensache, die Raumfüllung Hauptsache. Neben die durch Schematisierung lebendiger Naturformen entstandenen Ornamente treten neue, die oft wie Entlehnung von Architekturformen aussehen; auch die Aufreihung und Kombination der Ornamente ver-



Abb. 13. Amphora des Palaststils, aus Knossos.

rät denselben Geist, und ebenso der Nachdruck, der jetzt auf die Gefäßform gelegt wird; die Gliederung der Vase, die Schwingung des Profils erfahren ihre eleganteste Ausbildung, die sich besonders deutlich bei den Amphoren verfolgen läßt.

Auch diese Kunst hat weit über Kreta hinausgewirkt. In den Anfang der Epoche, in die Übergangszeit vom ersten zum zweiten spätminoischen Stil, gehören eine ganze Reihe festländischer Funde, die hauptsächlich aus Kuppelgräbern stammen, aus dem Peloponnes (Vaphio, Argos, Mykene, Alt-Pylos), aus Attika (Athen, Thorikos, Spata), aus Böotien (Theben, Orchomenos) und Thessalien (Volo). Die Funde setzen sich dann während des ausgebildeten Palaststils fort. Die Mehrzahl dieser Firnisgefäße scheint nicht aus Kreta importiert, sondern von kretischen Handwerkern im Land gemacht zu sein. Die mykenischen Gaufürsten, die von ihren hohen Burgen aus die Umgegend beherrschten, haben sich immer mehr mit dem Glanz dieser südlichen Kultur umgeben, haben Waffen, Schmuck, kostbare Gefäße aus Kreta bezogen, im Leben getragen, den Toten mit ins Grab gegeben, sie haben aber auch fremde Künstler in ihre Dienste genommen, kretische Steinmetzen, Maler, Töpfer beschäftigt.



Abb. 14. Spätmykenischer Becher, von Rhodos.

— Auch die Inseln lassen sich kretische Gefäße kommen; nach Ägina, Melos, bis ins ferne Cypern und die sechste Stadt von Troja sind diese Vasen exportiert worden.

Ungefähr am Ende der zweiten spätminoischen Epoche werden die kretischen Paläste von Knossos, Phaistos, Hagia Triada zerstört und mit dem Untergang dieser und anderer Stätten geht auch der „Palaststil“ dem Verfall entgegen. Die Keramik der spätmykenischen (= dritten spätminoischen) Epoche (Abb. 14—17) steht tief unter den Palaststilgefäßen. Die Technik ist zwar zuerst noch sehr sauber, läßt aber dann stark nach: der glatte gelbliche Ton wird grünlich, die hochglänzende, oft rotgebrannte Glasurfarbe wird zum matten Schwarz. Die Ornamentik besteht aus den letzten Ausläufern der jetzt ganz erstarrten und verkümmerten naturalistischen Dekoration, zu denen rein geometrische Muster einfachster Art treten: Wellenlinien, Spiralen, konzentrische Kreise. Geradlinige Muster (Strichgruppen, schraffierte Dreiecke) nehmen immer mehr überhand. Die Dekoration ist meist sehr locker, betont den Schulterstreif und setzt gewöhnlich auf die untere Hälfte des Gefäßes nur ein paar Reifen; vertikale Gliederung des Bildfelds (in „Metopen“) ist häufig.



Abb. 15. Spätmykenische Bügelkanne, von Rhodos.

Andererseits sind aber figürliche Darstellungen auf den spätmykenischen Vasen gar nicht selten. Zwei Arten lassen sich ohne weiteres unterscheiden: auf dem ornamentalen Gebiet überlieferte, stark „geometrisch" behandelte Tierdarstellungen, besonders Vögel mit gegittertem Leib, gewissermaßen Fortsetzungen der alten Mattmalerei (vgl. Abb. 4 und 15); und größere aus der Wandmalerei übernommene Darstellungen, oft mit Füllornamentik ausgestattet wie die Wagenfahrt auf dem Krater von Rhodos (Abb. 17). Das bekannteste Stück ist die Kriegervase aus Mykene mit dem Auszug zur Schlacht.

Von diesen figürlichen Darstellungen abgesehen, sinkt, kann man sagen, die kretische Gefäßmalerei, nach ihrem glänzenden Aufschwung auf die Höhen des Kamares-, Schachtgräber- und Palaststils wieder zu jenem primitiven Niveau herab, von dem sie ausging; sie wird wieder zum geometrischen Stil.

Die Ausbreitung dieser Keramik ist enorm, wir finden sie fast im ganzen Mittelmeer: in Kreta, Ägypten, auf den Kykladen, an der Küste Kleinasiens („sechste Stadt" von Troja) und den vorgelagerten Inseln (z. B. Rhodos), auf Cypern, wo die mykenischen Vasen eine alte und reiche, der troischen verwandte Keramik ablösen, in Phönizien, in Italien und Sizilien und besonders an allen



Abb. 16. Spätmykenischer Krater, von Rhodos.

wichtigeren Plätzen des griechischen Festlandes. An vielen Orten, wo die „Firnis“malerei nicht schon früher ihren Einzug gehalten hat, stößt sie jetzt erst mit den alten einheimischen Techniken, mit den monochromen, geritzten, mattbemalten Gefäßen zusammen; manche im Hintergrund stehende Siedelungen wie Olympia scheinen fast keine Bekanntschaft mit dem mykenischen Stil gemacht zu haben.

Die ägyptischen Funde liefern auch hier wieder ein Datum: sie reichen etwa vom Ende des fünfzehnten bis ins zwölfte Jahrhundert. Da aber die auf die mykenische Epoche folgende „geometrische“ im zweiten Jahrtausend noch nicht denkbar ist, so muß der spätmykenische Stil mindestens vier Jahrhunderte lang geherrscht haben; das Tempo der Entwicklung, das zur Zeit der Höhepunkte sehr rasch gewesen war, muß sich bedeutend verlangsamt haben.

Die gewaltige Masse der spätmykenischen Vasen in diese lange Entwicklung einzureihen, ist nicht möglich, solange das Material noch nicht gesichtet und verarbeitet ist. Doch das eine läßt sich schon jetzt mit Bestimmtheit sagen, daß sie nicht von Kreta allein exportiert worden ist, ja es ist mehr als fraglich, ob Kreta die führende Rolle gespielt hat. Der Schauplatz der glänzenden minoischen Kultur steht in dieser Epoche kulturell



Abb. 17. Spätmykenischer Krater, von Rhodos.

keineswegs im Vordergrund, der Schwerpunkt ist vielmehr aufs Festland, vor allem in die Argolis verlegt. Schon in der Zeit der Schachtgräber sehen wir die Peloponnesier die kretische Kultur begeistert aufnehmen, in der Folgezeit wetteifert das Festland mit Kreta in der Herstellung mykenischer Gefäße, schließlich muß es dem südlichen Vorort den Rang abgelaufen haben. Nicht nur kulturell, sondern auch politisch. Eine Hypothese, die sehr viel für sich hat, bringt die Zerstörung der kretischen Paläste mit der Einwanderung erobernder „Achäer", wie Homer die Herren des Festlands nennt, in Zusammenhang. Wie die ursprünglich aus Kreta übernommene Wandmalerei auf dem Festland noch blühte, als sie in ihrer Heimat schon abgestorben war, wird auch die spätmykenische Keramik in der Hauptsache auf dem Festland hergestellt, wird die Bildung des neuen Stils von den Peloponnesiern ausgegangen sein. So erklären sich auch die unminoischen Elemente dieser Keramik, die starke Geometrisierung der Dekoration und die von den alten Kretern verschmähte Übernahme figürlicher Szenen aus der Wandmalerei.

Die „Achäer“ sind es demnach wohl gewesen, die die spätmykenische Keramik im Mittelmeergebiet verbreitet haben. Sie waren ein mächtiges Seefahrervolk geworden. Von ihrem Zug nach Kreta war schon die Rede, von ihren gemeinsamen Eroberungszügen nach Kleinasien, bei denen der Kreterkönig unter argivischer Oberhoheit kämpft, meldet die homerische Sage, von ihrer kolonisatorischen Ausbreitung im Mittelmeer legen unter anderm gerade die Vasenfunde Zeugnis ab, die auf eine Reihe neuer Fabrikationsorte (Troja, Rhodos, Cypern usw.) schließen lassen.

Im Beginn des ersten Jahrtausends hat sich das Bild ganz verschoben. An der kleinasiatischen Küste und auf den Inseln sitzen hellenische Stämme, von denen die Äoler und Jonier wohl Nachkommen der ausgewanderten Achäer darstellen, während die Dorer einen neuen, von Norden eingewanderten Stamm repräsentieren, der den Peloponnes und Kreta unterworfen und sich auf den Süden des ägäischen Meers ausgebreitet hat.

Diese Völkerschiebungen, die sog. dorische Wanderung, mit der die griechischen Historiker die Geschichte ihres Landes eröffnen, bedeuten das Ende der Bronzezeit und der mykenischen Kultur. Eisenwaffen, spätmykenisch nur vereinzelt nachweisbar, treten an die Stelle der ehernen; der mykenische Vasenstil verschwindet auf der ganzen Linie und macht einem neuen Platz: dem geometrischen.

Der geometrische Stil

Jetzt erst beginnt die eigentliche Geschichte der griechischen Vasen. In den Gefäßen des geometrischen Stils liegen latent die Kräfte, die wir dann unter der Berührung des Orients sich entfalten sehen, liegen die ältesten für uns erkennbaren Anfänge jener glänzenden kontinuierlichen Entwicklung, die zu den stolzen Höhen der Klitias, Euphronios, Meidias geführt hat. Ihre Verfertiger können auch uneingeschränkt als Griechen bezeichnet werden; Hellas hat sich konstituiert. So primitiv die Kultur dieses frühen Griechenlands gewesen sein mag, so patriarchalisch der große Genius dieser Epoche, Homer, diese Welt uns vorführt, so sehr die von ihm geschilderten Kunstwerke auf mykenische Reminiszenzen und phönikischen Import weisen: auf dem Gebiet der Keramik war die Kunst dieser Zeit durchaus originell und

hochentwickelt, von den Vasen hat auch diese Frühzeit ihren Namen.

Wir würden gerne einen Blick in die Entstehung des geometrischen Stils tun; aber seine Anfänge liegen im Dunkeln. Man kann ihn nicht als reinen Abkömmling der vormykenisch-geometrischen Keramik betrachten, die sich ja an entlegenen Orten durch die ganze Bronzezeit erhalten hat; denn er unterscheidet sich mit seiner „Firnis“technik, in Formen und Dekoration ganz und gar von jenen primitiven Gefäßen. Ebensowenig ist er eine direkte Fortsetzung des mykenischen Stils, von dem er die Maltechnik übernommen hat. So sehr dieser gegen das Ende seiner Entwicklung zur Streifendekoration und Geometrisierung der Ornamentik neigte, er war eben doch ein verkommener, durch Schematisierung lebendiger Formen entstandener Armutsstil, ganz im Gegensatz zu dem knappen, klaren, konsequent seine Eigenart entfaltenden und erschöpfenden geometrischen Stil.

Natürlich verschwand der mykenische Stil nicht eines Tags vom Erdboden und es gibt Übergangserscheinungen, die sich nicht haarscharf aufteilen lassen. Man darf sie nicht zu hoch werten; sie stehen zwar am Anfang der neuen Entwicklung, bestimmen sie aber nicht. Die „Salamisvasen“ z. B. und ihre Verwandten aus Athen, Nauplia und dem südkleinasiatischen Assarlik sind solche Übergangsgefäße, die zum Teil noch mykenische Formen wie die Bügelkanne und mykenische Ornamente wie die Spirale bewahren; aber es handelt sich hier um ganz geringe Ware schlechter Technik und spärlicher Dekoration. Interessanter ist das Weiterleben mykenischer Traditionen auf Kreta, der Heimat des minoischen Stils, und in der Argolis, dem Vorort spätmykenischer Kultur: einige Gefäßformen, schraffierte Dreiecke, konzentrische Kreise und Halbkreise auf der Gefäßschulter sind aus dem alten Stil geblieben.

Aus diesen und anderen mykenischen Reminiszenzen kann die Entfaltung des neuen Stils ebensowenig erklärt werden wie aus einem Wiederaufleben vormykenischer geometrischer Stile. Vielmehr müssen jene Völkerschiebungen, die Zurückdrängung der südlichen mykenischen Kultur durch vom Norden nachrückende Stämme, die neue Blutmischung, die das nordische, europäische Element verstärkt und zur Herrschaft gebracht hat, zur Erklärung des Phänomens herangezogen werden. Wennschon die Dorer den neuen Stil nicht so glänzend entwickelt haben als andere Stämme,

so entstand doch aus der durch ihr Auftreten bewirkten Gärung der neue Saft, das im eigentlichen Sinn griechische Element, das aus den überlieferten ärmlichen festländischen und erstarrten mykenischen Traditionen einen neuen Stil, eine feste Basis für eine glänzende Entwicklung geschaffen hat.

Der geometrische Stil macht aus den Nöten der Primitivität eine Tugend; er schafft sich aus dem einfachen Dekorationsmaterial, das er vorfindet, ein reiches System. Die eckigen Muster, Punktreihen, Striche, ,,Gräten", Zickzack, Kreuze, Sterne, Hakenkreuze, Dreiecke, Rauten, Mäanderhaken, Mäander in verschiedenen Brechungen, Mäandersysteme, Schachbrett, Netzmuster spielen die Hauptrolle; neben sie treten sauber mit dem Zirkel hergestellte Kreise und Rosetten. Die Wellenlinien, die vielleicht wie die punktgesäumte Schlangendarstellung vom mykenischen Polypen stammt, spielt eine sekundäre Rolle; sonst wird alle freischwingende Ornamentik verbannt, an die Stelle der fortlaufenden Spiralbänder treten durch Tangenten verbundene gereihte Kreise. So erscheint die Ornamentik wie mit Mathematik durchtränkt und dasselbe gilt für die Darstellung der Lebewesen. Mensch und Tier erscheinen in merkwürdig stilisierten Silhouetten, welche die einzelnen Körperteile in ein möglichst einfaches Schema bringen und scharf gegeneinander absetzen. Die menschliche Brust z. B. erscheint als hängendes Dreieck, ist also von vorn gesehen, Beine und Kopf sind ins Profil gestellt. Der Kopf, der sich in der Folgezeit zuerst vom Silhouettenstil emanzipiert, spart schon jetzt oft ein freies Feld zur Andeutung des Auges aus. In der Regel erscheint der Mensch unbekleidet, gegen das Ende der Epoche mehren sich die Beispiele der bekleideten Gestalt, vor allem der weiblichen. Man hat darüber gestritten, ob in dieser Nacktheit Wiedergabe der Wirklichkeit zu erkennen sei. Es ist sicher nicht der Fall. ,,Das ist die Nacktheit der Primitiven, es ist die Nacktheit des abstrakten linearen Stiles. Es soll ja nicht die wirkliche Erscheinung des Menschen, sondern nur der Begriff Mensch zur Wiedergabe gelangen und zu diesem Begriffe gehören die Kleider nicht" (Furtwängler). Diese ältesten griechischen Darstellungen des Menschen sind eben keine Naturwiedergabe im eigentlichen Sinn, sondern eine Art mathematischer Formeln, die erst allmählich in jahrhundertelanger, immer erneuter Naturbeobachtung reicher, körperlich, lebendig, geistig gemacht werden. Und ähnlich formelhaft sind die Anfänge der Tierdarstellung. Die Auswahl steht im Gegensatz zur

minoischen Kunst: die orientalische Tier- und Fabelwelt fehlt völlig, nur die „nordisch“-festländische Fauna ist vertreten: Pferde, Rehe, Böcke, Störche, Gänse. Die Tiere stehen aufrecht, weiden oder ruhen mit umgewendetem Hals. Die Technik ist immer die der reinen Silhouette, nur die Vögel zeigen oft, wie schon im vormykenischen und spätmykenischen Stil (vgl. Abb. 4 und 15) schraffierte oder gegitterte Innenzeichnung des Leibes.

Diese geometrischen Ornamente und abstrakten Menschen- und Tiersilhouetten bilden den ganzen Vorrat, mit dem der Künstler dieser Zeit die Dekoration der Gefäße bestreitet. Mit ihnen füllt er die Streifen, in die er das Gefäß zu teilen liebt (Abb. 18); oder wenigstens den tektonisch wichtigsten Schulter- oder Henkelstreif, wenn er die untere Gefäßpartie schwarz (Abb. 19) oder mit parallelen Reifen (Abb. 23) deckt. Und zwar füllt er die Streifen, deren Breite er variiert, auf doppelte Weise. Entweder mit fortlaufenden Ornamenten und hintereinandergereihten Tieren, Reigentänzern, Kriegern, Gespannen, die eben im Grund für diesen Stil nichts anderes sind als Ornamente. Oder er gliedert die Streifen, besonders gern den Henkelstreif (Abb. 19), vertikal in rechteckige Felder, sog. Metopen. Der Metope entspricht natürlich eine andere Art der Raumfüllung als dem Streif: liebt dieser die Reihung, so fordert jene in sich geschlossene Ornamente wie Kreis und Rosette oder bei figürlicher Dekoration die antithetische Gruppe, die wappenartige Gegenüberstellung zweier Figurenfelder oder zweier Figuren im selben Feld. Die durch den Raumzwang in Verbindung gesetzten Figuren werden dann gern durch ein zentrales Motiv enger verknüpft und so entstehen ornamentale Kompositionen, die durchaus nicht aus der Wirklichkeit geschöpft sind: zwei Vögel, die gemeinsam einen Fisch oder eine Schlange im Schnabel halten, zwei Pferde, die mit gekreuzten Vorderbeinen sich gegeneinander bäumen, an einen Dreifuß gebunden sind, von einem Mann am Zügel gehalten werden, zwei mit den erhobenen Vorderbeinen gegen einen Baum gelehnte Rehe. Dem immer mächtiger einsetzenden Bedürfnis nach Darstellung genügen Streif und Metope mit ihrem Zwang zum Schema nicht mehr: bei den großen Gefäßen wird manchmal der Hauptstreif überhöht (Abb. 20) oder es wird im obern Teil des Gefäßes ein ornamental oder figürlich verziertes Rechteck aus der schwarzgedeckten Umgebung ausgespart: es entsteht die Bildfeldvase.

Die Sage, die in dieser Zeit ihren glänzenden Ausdruck im

Epos des Homer und Hesiod gefunden hat, steht auf diesen Vasengemälden noch stark im Hintergrund. Die Kentaurendarstellungen beginnen auf spätgeometrischen Vasen. Szenen wie die Schiffsbesteigung auf der thebanischen Schüssel (Abb. 21) wird man nicht anders als mythisch deuten können, auf die Entführung der Helena durch Paris oder der Ariadne durch Theseus, zumal auf böotisch-geometrischen Bronzefibeln sicher schon Sagenszenen erscheinen. Auch die Kampfbilder mit ihren von Zuschauern umringten Zweikämpfern und figurenreichen Schlachten zu Wasser und zu Land werden von der Heldensage inspiriert sein. Aber weitaus überwiegen Szenen aus dem täglichen Leben, die mit der sepulkralen Bestimmung der Gefäße im Zusammenhang stehen. Wir sehen den Toten auf dem Paradebett liegen, mit einem großen Tuch bedeckt, sehen Männer, Weiber und Kinder mit klagend zum Haupt erhobenen Armen um ihn stehen, sitzen und knieen, sehen das Totenbett auf den Wagen stellen und unter lauten Klageliedern der Menge zum Friedhof fahren; zu Ehren des Verstorbenen werden Wagenfahrten und Kampfspiele veranstaltet, werden unter Flöten- und Leierklang Tänze und Reigen aufgeführt.

Wie die menschliche Gestalt noch ohne jedes Gefühl für Körperhaftigkeit wiedergegeben ist, so entbehren auch die ganzen Darstellungen jedes Raumempfindens. Wagenboden und Tischplatte werden unverkürzt, die Brust des auf der Bahre liegenden Toten in voller Vorderansicht wiedergegeben; das Tuch über der Leiche ist in seiner ganzen Ausdehnung sichtbar, als ob es auf sie herabhinge; bei Zweigespannen wird einfach das hintere Pferd etwas vorgerückt und kleiner gebildet; Menschenmassen werden durch Reihung gleichartiger Figuren wiedergegeben, im Hintergrund zu denkende Figuren, z. B. die hinteren Ruderer auf der Helenaschüssel (Abb. 21) hochgestellt. Der Raum, der die Figuren enthält, ist eben nicht der wirkliche, sondern ein idealer, tektonischer Raum, die zu verzierende Gefäßwand. Wo die Figuren diesen Raum nicht genügend füllen, empfindet es der „geometrische" Künstler meist als Loch in der Gefäßdekoration und füllt die Lücken mit Punkten, Zickzackreihen, Hakenkreuzen, Punktrosetten, ja er malt selbst Vögel oder Fische zwischen die Beine der Pferde oder zwischen Wagen und Leichenbett (Abb. 20).

Durch dieses gleichmäßige Überspinnen der Fläche gewinnen die Vasen dieser Zeit ein teppichhaftes Aussehen und dieser textile Eindruck wird durch die Geometrie der Ornamentik, durch die

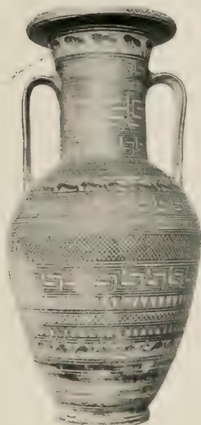




Abb. 18. Abb. 19.
Zwei geometrische Amphoren in München.

eckige Stilisierung der Lebewesen, durch die dekorativen Schemen und die Streifenteilung noch verstärkt. Deshalb den ganzen Stil aus der Nachahmung von Geweben herzuleiten, geht nicht an; die stilistische Gebundenheit dieses Stils darf nicht ohne weiteres mit der technischen Gebundenheit der Weberei identifiziert werden. Es mögen wie in allen primitiven Kulturen so auch bei der Bildung des geometrischen Vasenstils einfache lineare Muster aus der Weberei und Flechterei in die Gefäßdekoration übernommen worden sein; bei den Kreisen und Rosetten ist dies nicht der Fall und überhaupt ist eine so konsequente und systematische Ausbildung, wie sie der geometrische Vasenstil zeigt, in Nachahmung einer fremden Technik undenkbar.

Die griechische Keramik hat diesen „textilen" Charakter nie ganz abgestreift, die „geometrische" Schule, durch die sie gegangen ist, nie ganz verleugnet, so sehr sie in jahrhundertelanger Arbeit sich von ihren Mängeln und Härten emanzipiert hat. Die Herkunft von der ornamentalen Silhouette lassen die Vasenfiguren noch lange erkennen; die dekorativen Schemen der Reihung und antithetischen Gruppen kommen immer wieder zum Durchbruch; das Prinzip der Raumausnützung wird noch geraume Zeit äußerlich gehandhabt, erst allmählich verfeinert; die Streifendekoration geht

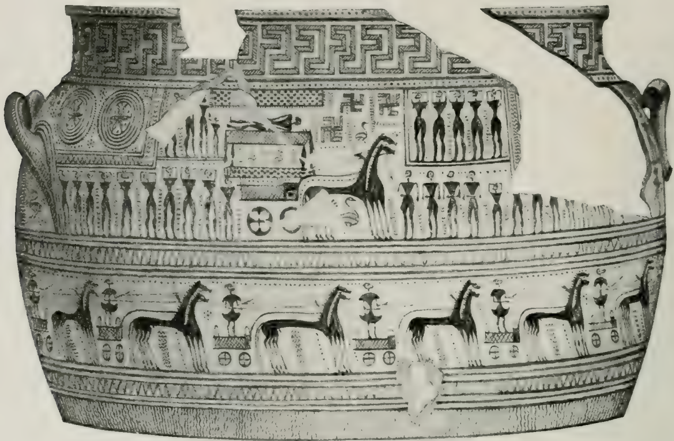


Abb. 20. Obere Hälfte einer großen Dipylonvase mit Leichenzug und Wagenfahrten.

neben den Bildfeldvasen noch lange her, ihre letzten Reste verlieren sich spät; die Abneigung gegen die Vertiefung des Raums, in einem richtigen Gefühl für Tektonik begründet, zieht sich durch die ganze griechische Vasengeschichte und wahrt immer die Distanz zwischen der ornamentalen Figurenwelt der Vasen und der viel weniger gebundenen der freien Malerei.

Aber die Bedeutung der geometrischen Gefäße ist nicht nur eine historische, ihr Wert ruht auf ihnen selbst. Sie sind nicht nur Vorstufe, sondern Erfüllung. In ihnen hat die griechische Kunst in echt griechischer Weise einen Gedanken zu Ende gedacht, sich zum erstenmal, wenn man will, klassisch ausgesprochen, hat aus einer plumpen, ärmlich verzierten bäurischen Keramik technisch vollendete Gefäße entwickelt, knapp und klar in der Form, konsequent und durchdacht in der bald verschwenderisch, bald zurückhaltend darüber ausgebreiteten Dekoration, in ihrer herben Schönheit echte Kinder griechischen Geistes.

Nicht überall hat dieser Stil gleich feine Blüten getrieben. Er war durchaus kein „Reichsstil" wie etwa der spätmykenische, sondern von Anfang an — und dies ist für griechische Art bezeichnend — landschaftlich differenziert und gebunden; jede Gegend hatte ihre eigene Vasenfabrikation und ihren eigenen geometrischen



Abb. 21. Sog. Entführung der Helena, von einer Schüssel aus Theben.

Stil. Und schon jetzt steht der Ort an der Spitze, der später die Konkurrenz aller andern aus dem Feld schlagen sollte: Athen. Die Dipylonvasen, wie man die attisch-geometrischen Gefäße nach ihrem Hauptfundplatz an der Gräberstätte vor dem Dipylon-Tor zu nennen pflegt, schwingen sich in Form, Technik und Dekoration zur größten Vollendung, zum höchsten Reichtum auf. In den bis zwei Meter hohen Prachtamphoren, die ihrer monumentalen Verwendung als Grabmäler sich würdig erweisen, erreicht der geometrische Stil vielleicht seine höchste Vollendung; in den oft nur an Schulter oder Hals sparsam verzierten, sonst schwarzgedeckten sog. Schwarzdipylongefäßen ist eine erst viel später wieder beliebte Farbenwirkung schon vorweggenommen; der Formenschatz ist reicher, der Mäander entwickelter, die Erzähler- und Darstellerlust stärker als in andern geometrischen Stilen. Neben dem Dipylon tritt der zweite Hauptfundplatz in Attika, Eleusis, zurück; ebenso Böotien, dessen Keramik einen provinzialen Eindruck macht und sich in Formen, Mustern und Darstellungen stark von Attika und den Inseln des ägäischen Meers abhängig zeigt, ähnlich wie die des benachbarten Eretria auf Euböa.

Die Vorbilder der großen hochfüßigen und weithalsigen böotischen und eretrischen Amphoren sind besonders auf Delos und Rheneia gefunden worden, reichverzierte Prachtstücke, die die Malerei auf hellen Überzug aufsetzen. Am gleichen Ort, dessen Apollokult eine mächtige Anziehungskraft ausübte, wurden noch mehrere andere geometrische Sorten aufgedeckt, darunter die Vorstufen jener im VII. Jahrhundert blühenden Keramik, die man der Insel Melos zuzuweisen pflegt. Auf den delischen Vasen kommen Pferde und Menschendarstellungen vor, im allgemeinen herrscht in diesem Kreis eine Abneigung gegen das Figürliche. Diese Abneigung und das häufige Vorkommen des hellen Überzugs



Abb. 22. Rhodisch-geometrische Kanne.

teilen die genannten Sorten mit der Keramik der dorischen Insel Thera, das einen sehr ausgeprägten, wenn auch nüchternen und eintönigen geometrischen Stil ausgebildet hat, der mit großer Zähigkeit sich bis tief ins VII. Jahrhundert gehalten zu haben scheint. Die reichen Funde anderer Sorten zeugen von regem Handelsverkehr dieser Insel mit dem Festland, mit andern Kykladen und mit dem jonischen Osten, dessen Keramik sich vielfach mit der kykladischen berührt. Wir kennen sie von Milet und anderen Punkten der Küste Kleinasiens, besonders aber von der Insel Rhodos. Die rhodisch-geometrischen Vasen scheiden sich schon durch das Fehlen des hellen Überzugs von den Kykladenvasen und scheinen trotz mancher Berührungspunkte deren Höhe nie erreicht zu haben. Ein vereinzeltes vegetabiles Ornament, der sog. Palmbaum, weist auf Beziehungen zu Cypern. Gegitterte Rauten und Vögel sind sehr beliebt; sie erscheinen auch in lockerer Anordnung auf den „Vogelschalen", die in nachgeometrischer Zeit sich wohl von Rhodos aus weit über jonisches Gebiet hinaus aufs griechische Festland, nach Italien und Sizilien verbreitet haben.

Die wichtigsten peloponnesischen Fabriken sind die von Sparta, die jetzt schon zum Teil den später herrschenden weißen Überzug annimmt, die von Argos, die ihre mykenischen Reminiszenzen bald abstreift und sich der attischen Ware parallel entwickelt, ohne die Höhe und den Reichtum der Dipylonvasen zu erreichen, und vor allem die sog. protokorinthische. Dieser neben dem attischen zukunftsreichste geometrische Stil scheint in der nördlichen Argolis zu Hause zu sein (vgl. S. 48). Seine ältergeometrischen Anfänge kennen wir nicht. Er ist seinem argivischen Nachbar in manchen Punkten verwandt, in der Knappheit des Ornamentschatzes, in Formen wie dem metallhaften Krater mit Bügelhenkel. Leider ist von den größern Gefäßformen, den Krateren, Kesseln, Amphoren und Kannen wenig erhalten. Der

Napf (Abb. 23), die runde Schachtel, das kugelige Ölfläschchen, die tiefe Schale, die platte Kanne (Abb. 31) sind die beliebtesten kleineren Formen. Charakteristisch ist die Beschränkung der Dekoration auf den obern Rand und die Verzierung des Rests mit vielen parallelen Reifen. Diese Ware ist die meistexportierte geometrische; sie wanderte in die südliche Argolis, über Korinth und Eleusis nach Böotien und Delphi, wurde nach Ägina und Thera, nach Italien und Sizilien geliefert. Auf italischem Boden, in der euböischen Kolonie Kyme, hat die protokorinthische Fabrik gewissermaßen eine Filiale gegründet, die rasch einen stark lokalen Charakter angenommen und ihrerseits wieder exportiert hat; aber auch an verschiedenen andern Arten rief der Stil lokale Nachahmungen hervor.



Abb. 23. Protokorinthischer Napf in München.

Der protokorinthische Stil hat seine glänzende Zukunft der „geometrischen" Grundlage und, wie sich zeigen wird, dem mächtigen Einfluß der Kunst von Kreta zu verdanken. Diese von Dorern besiedelte Insel hat keinen sehr ausgeprägten geometrischen Stil ausgebildet, dafür waren die mykenischen Traditionen zu standhaft, die Beziehungen zum Orient zu eng. Auf die rein geometrischen Gefäße, unter denen bauchige halslose Amphoren häufig sind, scheinen bald cyprisierende Gefäße, besonders Kännchen mit konzentrischen Kreisen auf dem Bauch (Vorläufer von Abb. 27), zu folgen; und ein Krug aus Kavusi, der ausnahmsweise figürliche Darstellungen bringt, einen Wagenlenker und Klagefrauen in metopenhafter Anordnung, zeigt sich in der Form, in Ornamenten wie der liegenden ∼ Reihe und der ungeometrischen Zeichnung seiner Silhouetten von den gleichen cyprischen Vorbildern abhängig.

Kreta mit seinem wenig gefestigten geometrischen Stil hat die neuen Elemente unverhohlener aufgenommen als andere Orte, wo sie zuerst noch ruhig neben den alteinheimischen stehen, wie der „Palmbaum" auf den rhodischen Gefäßen, die cyprischen Kreise auf attischen und protokorinthischen Kannen, Vorläufer des Stabmusters auf attischen und theräischen Vasen, die noch unorganisch



Abb. 24. Dipylon-Schale in München.

angebrachten Strahlen auf attischer und protokorinthischer Ware, die wohl aus der Metallindustrie entlehnte fortlaufende Spirale auf protokorinthischen und theräischen Vasen. Auch figürliche Darstellungen aus einer fremden Ideenwelt mischen sich gelegentlich unauffällig in noch festgefügte geometrische Systeme wie die menschenverschlingenden Löwen auf einer Dipylonvase, die von zwei Tieren flankierte Göttin auf einer böotischen Amphora, die Fabelwesen auf rhodischen Gefäßen.

Diese fremden Elemente, die ihre Wurzel in der orientalischen Kunst haben, sind Vorboten einer gewaltigen Umwälzung, in ihnen kündet sich das Ende des geometrischen Stils an. Es ist klar, daß ein Dekorationsstil wie der geometrische keine Zukunft haben konnte; seine Möglichkeiten waren, selbst da, wo sich der Stil am reichsten entwickelte, rasch erschöpft. Er hätte sich aufgelöst, auch wenn nicht überlegene Kulturen mit reicheren Dekorationsmitteln diese frühgriechische Welt in Handel und Wandel eng berührt und einen nachhaltigen Einfluß auf sie ausgeübt hätten. Die Kreter und die Ostgriechen wohnten in der nächsten Nachbarschaft Ägyptens und Asiens, die Inseln und das Festland waren durch rege Handelsbeziehungen mit dem Orient verknüpft. Vor allem die phönikischen Händler haben während der Blüte des geometrischen Stils Erzeugnisse des orientalischen Kunstfleißes den Griechen vermittelt, das zeigen die Funde und das Epos. Aber auch die Griechen blieben nicht in ihren vier Pfählen, waren längst ein Seefahrervolk geworden; attische, böotische, protokorinthische Maler setzen mit Stolz Schiffsdarstellungen auf die geometrischen Gefäße; die Fundstatistik der verschiedenen geometrischen Keramiken zeigt einen ständig zunehmenden Handelsverkehr. Auch die Kolonisationen haben schon begonnen und ziehen immer weitere Kreise; nach den ältesten Vasenfunden wurden Syrakus, Kyme,

vielleicht auch schon Massilia und die Küste des schwarzen Meers besiedelt, als die Mutterstädte noch geometrische Keramik hatten. Da Syrakus in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts gegründet wurde und seine ältesten Gräber spätgeometrische Vasen bergen, so gewinnen wir ein annäherndes Datum für die Zeit der Auflösung des geometrischen Stils.

Die orientalischen Kunstgegenstände, die dieser rege Verkehr den Griechen vor die Augen brachte, haben ihre Phantasie mächtig angeregt. Die Fülle von Dekorationsmotiven besonders aus der Pflanzenwelt und der phantastischen Tierwelt, die Überlegenheit der orientalischen Kunst in der Wiedergabe der Lebewesen hat die griechische Vasenmalerei ganz aus der geometrischen Einförmigkeit gerissen und auf neue Bahnen gewiesen.



Abb. 25. Abb. 26.

Kretische Kannen des frühen orientalisierenden Stils.

Das siebente Jahrhundert

Mit dem Einströmen der orientalischen Motive in die griechische Kunstwelt beginnt eine neue, in ihrem einzelnen Verlauf noch schwer faßbare Entwicklung, die Auseinandersetzung des einheimischen geometrischen Stils mit dem orientalischen Einfluß, die Durchdringung beider Elemente zu einer neuen Einheit, die Werdezeit des archaischen Stils. Im Gegensatz zu der ruhigen und konsequenten Entfaltung des geometrischen Stils trägt dieser Prozeß für den, der sich in seine Einzelheiten vertieft, den Charakter einer unruhigen Gärung, einer fast dramatischen Spannung. Er umfaßt im großen und ganzen das VII. Jahrhundert. Ohne zu vergessen, wie willkürlich kunsthistorische Einschnitte immer sein müssen, fassen wir hier die Zeit von der Sprengung des geometrischen Systems bis zum Aufhören der Füllornamentik, dem Wandel der Technik von Ton und Farbe, der Ausbildung der festen schwarzfigurigen Typik zu einer Einheit zusammen.

Der Verschmelzungsprozeß hat in den verschiedenen Landschaften, je nach der Zähigkeit, mit der man am alten Stil festhielt, und je nach der Intensität der Berührung mit dem Orient, verschiedenen Charakter angenommen. An den meisten Orten folgt zunächst eine Zeit des Schwankens und Experimentierens, aus der sich dann der neue Stil entfaltet. Nirgends tritt das orientalische Element schlechtweg an die Stelle des griechisch-geometrischen; die Errungenschaften des alten Stils, die klaren Gefäßformen, die Dekorationsprinzipien, die Technik bleiben und entwickeln sich weiter. Die griechische Keramik war viel zu hoch und reich entwickelt, zu sehr gefestigt, als daß sie es nötig gehabt hätte, orientalische Tongefäße zu imitieren. Die Anregungen waren viel allgemeinerer Art, sie treten vor allem in der Ornamentik und den Bildtypen zutage, stammen von Metallgefäßen und reichverzierten Stoffen, von kostbaren Teppichen, Schmucksachen, geschnittenen Steinen und anderen schönen Dingen, die der fremde Händler oder der seefahrende Grieche aus dem nahen oder fernen Orient brachte oder im Ausland vor Augen sah. Es ging ihm auf, daß der geometrische Stil im Grunde recht arm, mathematisch sei. Der Sinn für geschwungene Linie, für lebendige Wiedergabe des Lebens erwachte angesichts der freieren Kunst des Ostens, der Grieche bemächtigte sich der orientalischen Vorbilder und schuf sich aus ihnen und jenem mathematischen Element eine neue Kunst.

Nicht alle Anregungen entstammen dem Orient direkt, vielleicht sogar nur relativ wenige, die dann von Hand zu Hand gingen, immer wieder sich veränderten und verschiedene lokale Färbung annahmen. Es hat den Anschein, als ob der Strom des orientalischen Einflusses zwei Hauptwege genommen habe: über den griechischen Osten (Rhodos, Samos, Milet) und vor allem über Kreta, das offenbar mächtig auf die Kykladen und auf den Peloponnes gewirkt hat.

Gerade auf Kreta wurden phönikische Metallwaren gefunden, die zur Zeit des geometrischen Stils importiert worden sind: und die kretisch-geometrische Keramik nimmt auch schon sehr bald Dekorationsmotive auf, die der orientalischen oder orientalisierenden Metallindustrie entnommen sind. Die liegende ∾ Reihe, die schon auf geometrischen Bronzen eine Rolle spielt, haben wir auf dem Krug von Kavusi (S. 39) auftreten sehen. Ihre Steigerung stellt das Flechtband (Abb. 26) dar, das offensichtlich phönikischen Metallgeräten entlehnt ist. Das Stabmuster (Abb. 25 bis 27), das den Unterteil und die Schulter der Gefäße umzieht, geht wie die ähnlich angebrachten Strahlen (vgl. Abb. 31—35) letzten Endes auf ägyptische Blattkelche zurück. Der Zusammenhang mit Bronzevorbildern wird vollends bewiesen durch die auf die Ornamente manchmal aufgesetzten Punkte, durch die Metallwirkung anstrebende Technik der weißen Aufmalung auf schwarzgedeckte Gefäße (Abb. 26) und durch den Wandel der Gefäßformen, die oft ein ganz unkeramisches Aussehen gewinnen (Abb. 25) und in Rundung und Profilierung, besonders durch die Betonung des Fußes (Abb. 25 und 27) sich in Gegensatz zu den geometrischen Formen stellen. Die Kanne von Praisos (Abb. 26) steht sichtlich unter kyprischem Einfluß wie das feine Berliner Kännchen (Abb. 27), in dem eine schon besprochene Gattung (S. 39) ihren Höhepunkt erreicht. Der Krug aus Praisos (Abb. 25) vermehrt die aufgezählten orientalisierenden Muster um die fürs VII. Jahrhundert charakteristische Hakenspirale, das Berliner Kännchen fügt Volute und Palmette hinzu.



Abb. 27. Kretisches Kännchen, in Berlin.

Der ganz von der ägyptisch-phönikischen Formenwelt in-



Abb. 28. Flucht aus der Höhle des Polyphem. Von einer Kanne aus Ägina.

spirierte plastische Kopf, der dieses Fläschchen krönt, kündet eine neue Ära in der Wiedergabe des Menschen an. Wir stehen in der Geburtszeit der griechischen Plastik, in jener denkwürdigen Epoche, wo die griechische Kunst unterm Bann der orientalischen Kunst zum Meißel griff, um in jahrhundertelangem Bemühen dem Höchsten und Feinsten Gestalt zu verleihen, was des Menschen Geist bewegen kann. Es ist bezeichnend, daß die griechische Überlieferung die Anfänge dieser Entwicklung in einem Kreter, Dädalus, verkörperte; und auf einen Verwandten dieses Ahnherrn aller griechischen Bildhauer hat sie auch die ,,Erfindung" der großen Malerei zurückgeführt, ohne deren Einfluß wir uns fortab die Vasengemälde nicht mehr denken können.

Die erste Epoche des Übergangsstils verrät freilich von diesem Einfluß noch wenig. Die Wiedergabe der Lebewesen wird durch die dekorative Figurenwelt des Ostens, vor allem die Tierbilder und Fabelwesen beherrscht, die jetzt in die griechische Kunst einziehen und nicht nur die bildende Kunst, sondern auch die dichterische und mythenschaffende Phantasie mächtig anregen. Dabei wird die geometrische Silhouette aufgelöst. Hatte schon die vorangehende Zeit das Bedürfnis ein Loch zur Andeutung des Auges auszusparen, so wird jetzt der Kopf vollends durch Umrißlinie wiedergegeben und mit Innenzeichnung verlebendigt (vgl.

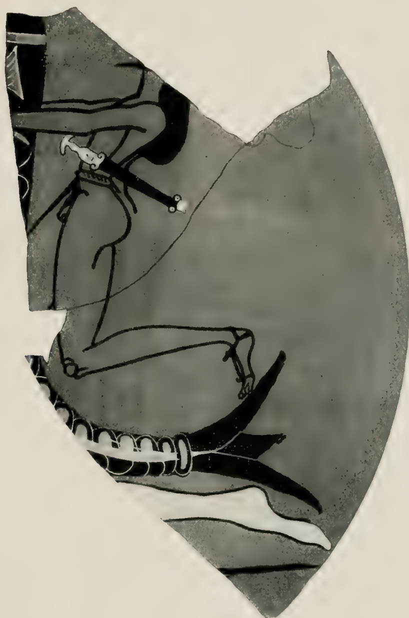


Abb. 29. Herakles und Seetier (?), kretischer Teller aus Praisos.

Abb. 30). Die nächste Stufe ist die, daß auch der ganze Körper in Konturmalerei hergestellt wird.

Um den Übergang zu verdeutlichen, führen wir hier ein Gefäßfragment vor, dessen kretische Herkunft keineswegs feststeht (S. 70), das aber mit kretischer Kunst in unmittelbarer Beziehung stehen muß: die Widderkanne von Ägina (Abb. 28). Der Tierstreif mit den raumfüllenden Hakenspiralen, Punktrosetten, Rauten und Dreiecken ist für die ältere orientalisierende Kunst charakteristisch; die Zeichnung der Widder geht über die geometrische Technik schon weit hinaus, auch im Leib ist die Silhouette aufgelöst und Andeutung des Fells versucht. Dieser Tierfries ist nicht mehr Selbstzweck: durch die an sie gehängten Menschen werden die ornamentalen Widder zu mythischen Widdern, zu den Widdern der Odyssee. Die Flüchtlinge sind noch recht äußerlich

mit ihren Rettern verbunden und der Riese müßte mehr als blind sein um sie nicht zu bemerken. Dafür hat sie aber der Künstler auch recht deutlich gemacht, ihre beiden Arme und Beine auf des Beschauers Seite gebracht und sogar, wo sich eine Kleinigkeit schlecht abgehoben hätte, dafür eine Bucht in des Widders Bauch geschaffen. Man sieht, wie schwer sich der Künstler jener Zeit vom klaren Umriß trennen konnte.

Die Konturfigur eines sicher kretischen Tellers aus Praisos (Abb. 29) bringt diese Versuche zur Vollendung. Aus dem kindlich unproporzionierten Gebilde ist ein klarer Organismus echt griechischer Prägung, voll köstlicher Naturbeobachtung, geworden, aus dem ornamental gebundenen Bild eine freie Sagendarstellung, die freilich nicht sicher gedeutet werden kann, solange der weiß gedeckte Rest unter dem Seetier nicht erklärt ist. Am nächsten liegt es, in ihm den Fuß einer die linke Tellerhälfte füllenden weiblichen Figur zu sehen, vielleicht der Thetis, die sich durch Verwandlung in einen Fisch den Angriffen des Peleus entzieht. Die Innenritzung des Seetiers ist eine auf keramischem Boden entstandene Neuerung (S. 50). Dagegen lassen sich die zeichnerischen und technischen Fortschritte der Figurenwiedergabe, die Konturzeichnung des Peleus, die hellere Färbung der Frau, die rotbraune Tönung des Reiters der Rückseite nicht ohne den Einfluß der großen Malerei erklären, als deren älteste Etappen Umrißlinien mit fortschreitender Innenzeichnung, „Monochromie" (Konturzeichnung mit Farbfüllung) und farbige Unterscheidung der Geschlechter bezeugt sind. Es muß in Kreta nach vielen Jahrhunderten Stillstands wieder eine Wandmalerei aufgeblüht sein, freilich von jener altminoischen im innersten Wesen verschieden, vielmehr wie die dekorative Kunst der Zeit stark vom Orient angeregt; die griechische Überlieferung gibt auch trotz der Tendenz die Malerei in Griechenland „erfunden" sein zu lassen, zögernd zu, daß diese Kunst in Ägypten längst heimisch und hochentwickelt war.

Die Blüte der altkretischen Kunst scheint das VII. Jahrhundert nicht überdauert zu haben. Die Funde versagen, die Überlieferung bezeugt ausdrücklich die Abwanderung kretischer Bildhauer nach der Argolis, einer Landschaft, die auch das Erbe der kretischen Vasenmalerei angetreten hat.

Von den beiden Hauptzentren argivisch-geometrischer Vasenfabrikation läßt sich das eine, das in der Gegend von Argos und Tiryns zu suchen ist, nicht sehr deutlich weiterverfolgen. Die

älteste griechische Vase mit Meisterinschrift, der vom Töpfer Aristonothos signierte Krater mit der Blendung Polyphems (Abb. 30), scheint nach der Gefäßform in diesen Kreis zu gehören. Die kombinierte Form des Strahlenkranzes, die Auflösung der Kopfsilhouette, das Nebeneinander des althergebrachten Schiffskampfes und der Sagendarstellung sind für die frühe orientalisierende Epoche typisch; gewisse Übereinstimmungen mit der spätmykenischen Kriegervase (S. 27) lassen vielleicht darauf schließen,



Abb. 30. Argivischer Krater des Aristonothos, VII. Jahrhundert.

daß Überreste der alten Wandmalerei nicht ohne Einfluß auf den Stil der Darstellungen waren. Ganz wie die Aristonothosvase, setzen auch einige metopenverzierte Kratere mit Bügelhenkeln argivisch-geometrische Traditionen fort; diese ausschließlich im Westen (Syrakus) gefundenen Gefäße sind aber sehr wahrscheinlich auch dort verfertigt und spiegeln ihre argivischen Vorbilder keineswegs treu wieder. Und ein im Heraion von Argos gefundener hochfüßiger Krater mit Streifenverzierung, der Deianiras Rettung

schon mit reichlicher Anwendung von „Monochromie" schildert, steht zu vereinzelt, um ein Bild von dieser orientalisierenden Keramik zu ermöglichen.

Eine führende Rolle kann sie nicht gespielt haben, sie muß von ihrer engbenachbarten Rivalin rasch in den Hintergrund gedrängt worden sein. Denn daß die sog. protokorinthische Fabrik ebenfalls in der Argolis ihre Heimat hat, beweisen die Hauptfundplätze Argos und Ägina und das massenhafte Vorkommen der geringen nicht exportfähigen Ware an verschiedenen Plätzen der Landschaft. Das Alphabet der Inschriften stimmt zu dieser Lokalisierung ebensogut als der den korinthischen unmittelbar vorbereitende Stil, von dem die Gattung ihren Namen hat, und die Tatsache, daß die mächtige Handelsstadt Korinth den Vertrieb der Ware besorgt hat; denn das Absatzgebiet ist mit dem der korinthischen Gefäße identisch. Wegen dieser starken Beziehungen zu Korinth hat man die Heimat der protokorinthischen Vasen mit großer Wahrscheinlichkeit in der Nachbarstadt Sikyon gesucht, die als Aufenthaltsort ausgewanderter kretischer Künstler, als Heimat der griechischen Malerei, als Sitz einer blühenden Metallindustrie bezeugt ist und damit sich als der gegebene Boden für drei mächtige Faktoren des neuen Stils erweist. Denn der protokorinthische Stil des VII. Jahrhunderts hat die kretische „dädalische" Typik am feinsten ausgebildet, hat, besonders gegen sein Ende, einen klaren entwicklungsfähigen Figurenstil und einen reichen Bilderschatz geprägt, hat seine Gefäßformen, sein Dekorationssystem und seine Technik unter dem Einfluß metallener Vorbilder strenger, präziser und reicher entwickelt als die andern gleichzeitigen Keramiken. In ihm kulminiert die Vasengeschichte des nachgeometrischen Jahrhunderts.

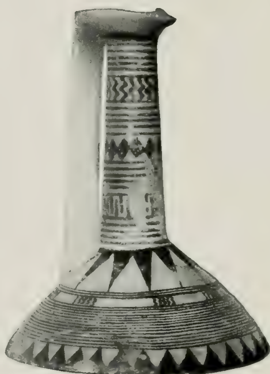


Abb. 31. Protokorinthische Kanne des frühen VII. Jahrhunderts.

Metallischen Charakter glaubt man schon in den geometrischen Vorstufen (S. 38) zu erkennen, deren zurückhaltende Ornamen-





Abb. 32. Abb. 33.

Zwei protokorinthische Salbfläschchen mit Kampfszene und Kentaurenschlacht.

tierung im Gegensatz zur pinselfreudigeren Dipylonkeramik steht; die fortlaufende einfache Spirale stammt sicher von gravierten Bronzen. Die eng an den geometrischen Stil sich anschließenden feinen Näpfe (Abb. 23) mit ihrem wohlgesäuberten Ton, der verbesserten schwarz bis rot gebrannten Glasurfarbe und der fast papierdünnen Wandung können nur im Wetteifer mit der Metallindustrie entstanden sein, und in etruskischen Gräbern wurden in der Tat feine Silbergefäße derselben Form zusammen mit ihren tönernen Abbildern gefunden.

Der Unterteil dieser Näpfe ist zunächst noch schwarz bemalt, aber bald umfängt ihn der Strahlenkranz, der im Sinn der neuen Zeit den tektonischen Charakter des Gefäßteils betont und verdeutlicht. Dies Motiv zieht auch in die geometrische Dekoration der platten Kannen (Abb. 31), der cyprisch beeinflußten Salbfläschchen in ihrer ältesten bauchigen Gestalt, der Schalen, runden Büchsen und andern Gefäßformen ein, wenn auch nicht immer an der typischen Stelle, oft auch noch mit andern Ornamenten kombiniert (Abb. 30 und 33). Trotz seiner geometrischen Fassung und seiner echt griechischen innigen Verschmelzung mit dem Dekorationssystem verleugnet es die Anregung nicht, die es orientalischen Vorbildern verdankt (S. 43). Im protokorinthischen Stil ist auch seine Verdoppelung entstanden (Abb. 32), die im VI. Jahrhundert noch fortlebt (z. B. Abb. 98). Das Flechtband, dessen Entlehnung von orientalischen Metallwaren wir schon festgestellt haben, verdrängt ∾ Reihe und fort-

laufende Spirale; als Henkelverzierung erfährt es eine reiche Weiterbildung (Abb. 33), deren prächtige Stilisierung wohl von der Metallindustrie zuerst vollzogen wurde. Von der größten Bedeutung ist die Aufnahme der Schlingen, Voluten, fortlaufenden Ranken und Bogenfriese, die in Verbindung mit der Palmette auf der Gefäßwand oder im Oberstreifen einziehen und aus einfachen, oft noch locker stilisierten Anfängen sich mit Zuhilfenahme der Lotosblüte zu einem glänzenden Bandornament, dem sog. Rankengeschling, entfalten (Abb. 32, 33 und 35). Daß diese Ornamentik trotz ihrer festen Stilisierung von den Griechen naturalistisch, d. h. als lebendige vegetabilische Welt empfunden wurde, beweist z. B. das Volutengebilde, hinter dem der Jäger (auf dem schmalsten Streif von Abb. 32) ebenso dem Hasen auflauert als hinter dem natürlich gezeichneten (Abb. 36); damit ist auch der von zwei Sphinxen flankierte „Volutenbaum" (Abb. 34) als wirklicher Baum erwiesen. Hingegen ist die Füllornamentik ganz ohne jeden „Sinn", wie im alten Stil: sie bereichert ihren geometrischen Formenschatz vor allem durch die aus Dreieck und Einrollung entstandene Hakenspirale und die besonders gern als Punktstern gebildete Rosette, zwei uns schon von der Widderkanne bekannte Ornamente, die sich aus einer selbstherrlichen, friesbildenden Rolle immer mehr in den Hintergrund zurückziehen (Abb. 33 und 34, vgl. auch Abb. 28).

Zwei weitere Dekorationsmotive führen uns wieder ganz in den Bereich der Metallkunst: das über den Gefäßbauch sich breitende Schuppenmuster (Abb. 38), das so oft in Metallgravierung begegnet, und das zukunftsreiche Stabornament, die typische Dekoration der Bronzegefäße, das auch auf den Tongefäßen manchmal an Stelle der wesensverwandten Strahlen überm Fuß aufsteigt, besonders gern aber die Schulter gegen den Hals hin abschließt. Beide Motive kennen wir schon von Kreta und ebenso ihre Anbringung auf schwarzem Grund. Die schwarzgrundige Technik der Kanne von Praisos (Abb. 26) erfreut sich in der protokorinthischen Fabrik der größten Beliebtheit, sie begleitet die tongrundige während der ganzen Dauer der Entwicklung und liefert farbenprächtige, ornamental und figürlich verzierte Exemplare vornehmster Wirkung, besonders in Verbindung mit einer neuen Technik, die im vorgeschritteneren Stil auftritt und gerade für Schuppen- und Stabornamentik typisch wird: der Ritzung. Die Frage nach ihrem Erfinder ist vielleicht müßig; wichtiger ist die Feststellung,



Abb. 34. Dekoration eines protokorinthischen Salbfläschchens; Bellerophon und die Chimäre.

daß sie auf den schwarz grundierten Gefäßen des metallberühmten protokorinthischen Kreises zum erstenmal konsequent und systematisch angewendet wurde und dem ganzen Stil ein neues Gepräge gab zu einer Zeit, wo der Osten noch fast ausschließlich sich der reinen Pinseltechnik bediente. Die Graviertechnik ist dabei immer mit dem Aufsetzen von farbigen, besonders roten Details verbunden.

Den technischen Fortschritt, der gewissermassen den Einfluß der neuaufstrebenden Malerei durch den der Metallkunst ersetzte, zeigen deutlicher als die Ornamente die figürlichen Darstellungen, vor allem die Tierfriese, welche jetzt die Vasenmaler, begeistert von orientalischen Metallwaren und Stoffen, immer lieber auf die Gefäße setzen. Neben die Vögel, Hirsche und Rehe, neben die hasenverfolgenden Hunde, mit denen sich ein niederer Streif leicht füllen ließ, treten neue Tiere, die zum großen Teil der orientalischen Kunst verdankt werden: Stier, Bock, Eber und Widder, Steinbock, Löwe und Panther, Sphinx, Sirene und Greif und andere Mischgestalten. Diese Wesen werden in ganz bestimmten Typen festgelegt, an denen wenig gerüttelt wird; charakteristisch dafür ist die Zeichnung des Pantherkopfs in Vorderansicht, die vielleicht durch Abkürzung eines heraldischen Doppelpanthers entstanden ist und in der ganzen langen Zeitdauer der Tierfriesdekoration als heilige Norm respektiert wird. Die dekorativen Tiere emanzipieren sich bezeichnenderweise nie wie die menschlichen Figuren ganz zur Umrißfigur, sondern kehren nach dem Durchgangsstadium der Teilsilhouette (S. 44) wieder

zur vollen Silhouette zurück, die der dekorativen Wirkung gerechter wurde. Diese Rückkehr wurde möglich durch die Gravierung, mit der sich Innenzeichnung auch auf schwarzem Grund anbringen ließ, und die Wirkung dieser Figuren wurde noch gesteigert durch aufgesetzte rote Details. Eine wichtige Neuerung in der griechischen Vasengeschichte. Das Gesamtbild des Gefäßes wird durch das dekorative Farbenspiel, das sich auch auf die Ornamentik ausdehnt, total verändert und nimmt jene für die älterarchaische Zeit charakteristische Buntheit an, die erst im spätern VI. Jahrhundert wieder fallen gelassen wird. Realistische Absichten hat die neue Koloristik fast gar nicht: sie hebt einzelne Partien des Tierleibs, am liebsten Hals und Bauch zum dekorativen Zweck hervor.



Abb. 35. Protokorinthische Kanne, früher Slg. Chigi.

Ganz andere Wege als die Tierzeichnung geht die der menschlichen Figur, die sich im Gefolge der neu aufblühenden großen Malerei entwickelt (vgl. S. 46): Die Stufe der Aristonothosvase (Abb. 30) wird durch die der Widderkanne (Abb. 28) abgelöst; das Bedürfnis die hellere Frauenhaut von der des Mannes zu unterscheiden führt zur braunen Tönung des männlichen Akts. Bei der Ausbildung der Figurentypen ist aber sicher nicht bloß die Malerei Pate gestanden, auch hier muß die Metallkunst ihren Einfluß geltend gemacht haben; die Verwandtschaft mit kretischen und argivischen flachen Bronzereliefs und Metallgravierungen ist zu groß, die knappe scharfe Prägung der Typen zu sehr im Geist der Bronzetechnik, als daß eine davon unabhängige Entwicklung angenommen werden könnte. Damit stimmt es auch überein, wenn auf polychromen schwarzgrundigen Gefäßen, auf den feinsten der jüngeren Ölfläschchen, auf der Chigikanne die Umrisse der Figuren durch



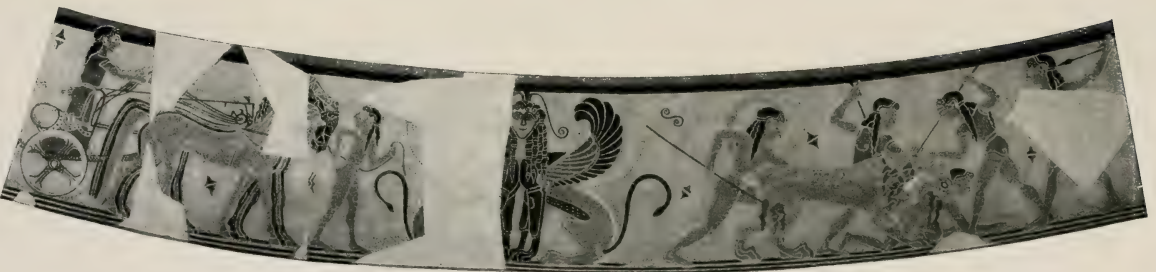


Abb. 36 und 37.

Wagenfahrt, Löwen- und Hasenjagd von der Chigi-Kanne.

gravierte Linien begleitet werden. Diese Technik wiederholt sich auf den großen Näpfen mit prächtig stilisierten figürlichen Darstellungen, die einen wichtigen von kleinen und flüchtigen Stücken schon vorbereiteten Schritt endgültig vollziehen: die im Tierfriesstil herrschende schwarze Silhouette mit Innenritzung und mit ihr gewisse Einzelheiten wie die kreisrunde Wiedergabe des Auges werden für die Darstellung männlicher Figuren übernommen.

Diese Übernahme, die sich erst gegen das Ende der Entwicklung vollzieht und die den protokorinthischen Stil zum Ausgangspunkt der schwarzfigurigen Vasenmalerei macht, verschmilzt keineswegs Elemente, die von Haus aus heterogen waren. Denn Mensch und dekoratives Tier stehen ganz gleichwertig nebeneinander und neben den freien mythologischen Szenen steht eine Reihe von Darstellungen, die direkt aus dem Tierfries erwachsen zu sein scheint. Der Kentaur, das altgriechische Waldungetüm, mischt sich unter die Tiere; Flügeldämonen in dem merkwürdigen auf rechteckige Rahmung weisenden Schema des „Knielaufs" werden unter sie versetzt; knieende Schützen senden ihre Pfeile gegen sie, Jäger und Kämpfer machen Jagd auf sie, Bellerophon sprengt auf dem Pegasos gegen die Chimäre, Herakles ficht gegen die Kentauern. Die rein menschlichen Darstellungen, wie die besonders beliebte Monomachie (vgl. Abb. 43), werden einfach von den Tieren flankiert. Dieses Zweikampfschema wird durch Reihung und Überschneidung der Figuren zur Schlacht: Verwundete fallen, Leichen werden heiß umstritten, Hilfstruppen rennen herbei. Die prächtig verzierten Schilde, den Stolz argivischer Metallindustrie, führt dabei der Maler immer deutlich vor Augen. Wie die Kämpferreihen werden auch die andern friesartigen Kompositionen, die Reiterzüge und Wagenrennen, die Jagdszenen und Hasenverfolgungen durch reizend beobachtete Einzelheiten oft zu einer für die frühe Zeit fast fremdartigen unmittelbaren Wirkung gesteigert. Die Gebüsche in der Hasenjagd der Chigikanne (Abb. 36) zeigen das Erwachen des landschaftlichen Elements, das freilich auf den Vasen immer eine Seltenheit bleibt und in der freien Malerei eine größere Rolle gespielt haben muß. Auch die variierende Koloristik der Tiere auf dem genannten Streif, die auch auf einem Reiterfries (Abb. 32) auftritt und in der korinthischen Vasenmalerei sich fortsetzt, muß aus derselben Quelle stammen, während die kühne Vorderansicht des Sphinxkopfs (Abb. 37) wie die des Pantherkopfs

und die des korinthischen Viergespanns zum erstenmal auf ornamentalem Gebiet gewagt wurde. Mit der Verlebendigung der Figurenstreifen geht die Zurückdrängung der Füllornamentik Hand in Hand; sie wird oft nur mehr spärlich angewandt, auf die Tierstreifen beschränkt oder ganz unterdrückt. Gelegentlich mischt sich eine Eidechse (Abb. 34), ein Schwan, ein Äffchen in die figürlichen Bilder.



Abb. 38. (Proto)korinthische Kanne in München.

Sinnlos, natürlich; denn trotz aller Freiheiten und Fortschritte bleibt der Stil doch ein durchaus flächenhaft-ornamentaler, „Raumnöte" sind sein oberstes Gesetz. Die Raumnot beherrscht den menschlichen Figurentypus; auch wo er nicht wie z. B. der „Knieläufer" von Haus aus ornamentales Schema ist, füllt er den ihm angewiesenen Streif von oben bis unten, breitet er seine Brust am liebsten in ihrer ganzen Front und seine Arme zu den Seiten aus, als sehne er sich nach einem Rahmen. Und wie sein Leib jedes Tiefenverhältnis zum Raume scheut, so entfaltet der Profilkopf seinen eindrucksvollsten Teil, das von der Braue überwölbte Auge, in seiner ganzen Breite, zeigt das langherabfallende Nackenhaar als glatte Fläche und das gelockte Stirnhaar als Spirale. Keine Faltenangabe führt in die Tiefe des Gewandes, von dem auch jetzt der Künstler in echt griechischer Weise, entgegen der Wirklichkeit, zu abstrahieren liebt. So bleibt die menschliche Figur Typus, homogener Bestandteil der ganz auf Raumfüllung bedachten Streifen. Es verschlägt wenig, wenn zwischen Wagenfahrt und Löwenjagd der Chigikanne (Abb. 37) eine Doppelsphinx als zentrales Motiv sich einschiebt oder Bellerophon die Chimäre im Beisein zweier Sphinxe erlegt (Abb. 34);

wenn dicht neben der Löwenjagd im selben Streif Hermes dem schönen trojanischen Hirten die drei Göttinnen vorführt und wenn die Namen der Beteiligten in mächtigen Lettern als eine Art Füllornamentik in den Raum eingetragen werden: die beginnende Erzählerlust wird sofort in den Dienst der Raumfüllung gezogen.

Wie die menschliche Figur der ornamentalen Tierfigur noch fast durchaus koordiniert erscheint, so ist auch von einem eigentlichen Übergewicht der szenischen Darstellungen im Dekorations-



Abb. 39. Tierfries einer korinthischen Kanne in München.

system noch wenig zu spüren. Wo sie der Maler verwendet, stellt er ihnen zwar den Hauptstreif und manchmal noch einen Sockelstreif zur Verfügung, umrahmt sie aber mit augenfälligen Ornament- und Tierstreifen und neben den erzählenden gehen rein dekorative Gefäße immer her. Auch die Häufung der Tierfriese (z. B. auf Kannen der Form Abb. 35) ist nicht selten; sie steht, wie überhaupt die Streifenverzierung, im Gegensatz zur Dekoration der geometrischen Phase (S. 38) und wird auf eine starke Einwirkung orientalischer Textilkunst zurückzuführen sein. Denn die am strengsten geformten schwarzen Gefäße, die den erhaltenen bronzenen Vorbildern am nächsten stehen (vgl. Abb. 38), lieben diese im Grund untektonische Zerlegung des Gefäßkörpers nicht immer.

Den engen Anschluß der Formen an die Metallindustrie haben wir schon bei den frühorientalisierenden Näpfen (Abb. 23) erweisen können, er zieht sich durch die ganze Geschichte der Fabrik und hat, auch wo die Vorbilder nicht unmittelbar kopiert wurden,

den Gefäßformen eine knappe Klarheit und Präzision verliehen, mit der die Erzeugnisse keiner andern Fabrik konkurrieren können; die sikyonisch-korinthische Torentik war vielleicht überhaupt der Ausgangspunkt vieler metallhafter Vasenformen, die damals in verschiedenen Fabriken im Gebrauch waren. Wenn schon der protokorinthische Formenschatz nur in einem geringen Auszug bekannt ist, so läßt sich doch ein bedeutsamer Wandel feststellen. Neben die primitiv gegliederten Kannenformen (Abb. 31 und ähn-



Abb. 40. Tierfries einer frühkorinthischen Kanne in München.

lich Abb. 55) treten jüngere geschwelltere, die Rotellenkanne (Abb. 38) und die schlauchförmige, deren Hauptbeispiel (Abb. 35) mit ihren herrlich verzierten teils schwarz- teils tongrundigen Streifen uns den Stil reicher und entwickelter vorführt als irgend ein anderes Gefäß der Fabrik. Auch die kleinen technisch oft ganz exquisiten Ölfläschchen verändern ihr Aussehen, wandeln ihre alte kugelige Form (vgl. Abb. 27) in eine schlankere mit ausgesprochener Schulter, die der Spieltrieb des Töpfers manchmal mit plastischen Zutaten, argivischen Umprägungen kretisch-„dädalischer“ Typen, ausstattet (Abb. 27 und 32). Und wie neben der Rotellenkanne die Schlauchkanne, so entwickelt sich neben diesem Fläschchentypus ein schlauchförmiger mit flüchtigem Stabmuster am Hals (vgl. Abb. 41).

Die Ölfläschchen stellen den Hauptartikel des Exports oder jedenfalls die beliebteste Grabspende der kaufenden Länder dar. Als Lieblingsform der protokorinthischen Fabrik kann



Abb. 41. Abb. 42.
Zwei korinthische Salbgefäße (Alabastron und Aryballos) in Cambridge.

man sie nicht bezeichnen: es darf nicht vergessen werden, daß wir von dieser Ware wie immer nur eine zufällige Auswahl besitzen, die hier durch die Aufdeckung zweier einheimischer Heiligtümer (Heraion von Argos und Aphroditetempel von Ägina) und vieler Gräber in der Gegend selbst, in Attika und Böotien, im Osten (Thera, Rhodos, Kleinasien) und im Westen (Sizilien, Italien, Karthago) bestimmt ist. Überall wo diese Ware hinkam, hat sie anregend gewirkt, an vielen Orten lokale Kopien hervorgerufen (vgl. S. 69); am meisten wird der Westen von dieser Kunst beherrscht. Wie die ältesten etruskischen Wandgemälde, die der Grotta Campana in Veii und des Löwengrabs in Caere, ganz unterm Einfluß der sikyonisch-korinthischen Malerei stehen, so hat die Keramik desselben Kreises in Sizilien und Italien, besonders in Kyme, eine Unmenge von Imitationen ins Leben gerufen.

Das außergewöhnlich weite Absatzgebiet beweist nicht bloß die Überlegenheit der Ware, sondern auch des exportierenden Handelszentrums. Dieses braucht keineswegs mit dem Fabrikationsort identisch gewesen zu sein. Viele Anzeichen, besonders das massenweise Auftreten der Gefäße in der korinthischen Kolonie Syrakus, weisen darauf hin, daß die mächtige Handelsstadt Korinth den Vertrieb der Ware übernommen und allmählich durch eigene Fabrikate ersetzt hat. Die durch ihr Alphabet sicher in Korinth



Abb. 43. Korinthischer Napf in Boston.

lokalisierte Keramik stellt die unmittelbare Fortsetzung der protokorinthischen dar und man kann sich nur fragen, ob diese Fabrik ihre Hauptwerkstätten einfach nach Korinth verlegt hat oder ob sich in Korinth im engsten Anschluß an spätprotokorinthische Ware ein neuer Stil entwickelt hat, der dank der Handelstüchtigkeit seiner Heimatstadt die Konkurrenz des alten aus dem Feld schlagen konnte; seine Einflußsphäre löst, wie wir sahen, die protokorinthische ab, ja sie greift noch stärker auf das jonische Gebiet (Samos, Naukratis, Pontus) über.

Die metallische Klarheit und Präzision seines Vorläufers hat der korinthische Stil nicht lang bewahrt, weder in seinen Gefäßformen, die er größtenteils übernimmt (Abb. 35, 38, 41, 43), noch in seiner Dekoration, die den letzten Triumph des ornamentalen Stiles darstellt. Die schwarzgrundige Technik tritt zurück; die Schuppenfelder sind noch eine Zeitlang, weiße auf den schwarzen Hals und Rand gemalte Rosetten bis zum Ende beliebt; der obligate Schulterstab geht allmählich zur Pinseltechnik über. Die Tierstreifen-Gefäße, die ganz im Vordergrund des Interesses stehen, knüpfen in Dekoration und Figurenstil an die jünger-protokorinthischen an, verändern die Typen aber bald im Sinn einer breiteren massigeren Formgebung, und auch die Füllrosetten zeigen diesen Wandel. Auf der Dutzendware, die neben der guten hergeht, werden plumpe Tierwesen und klexartige Füllmuster daraus; aber auch technisch vollendete Gefäße zeigen

einen starken Hang zur Überwucherung des Raums, den man mit der im Altertum gefeierten korinthischen Textilkunst in ursächlichen Zusammenhang bringen möchte, wenn das Vasenbild die Pinseltechnik mehr verleugnen würde.

Denselben stark dekorativen Einschlag zeigt die Komposition. Das Wappenschema dominiert mehr als je. Ihm zuliebe wird ein neues Ornament ersonnen, eine in sich geschlossene Kombination von Lotosblüten und Palmetten (Abb. 41), die wie der alte Volutenbaum (Abb. 34) von zwei Tieren flankiert wird. Besonders die schlauch- und kugelförmigen Salbgefäße (Abb. 41 und 42), die das Erbe der protokorinthischen Salbfläschchen antreten, werden damit geschmückt; aber auch in den Streifen ohne „Palmettenlotoskreuz" werden am liebsten je drei Tiere in Anlehnung an das Wappenschema zusammengefaßt (Abb. 40). Dabei wird der Typenschatz vermehrt; neben den Vierfüßlern erscheinen viele Vögel (z. B. Gänse, Schwäne, Adler, Hähne und Eulen), Fische und Schlangen; eine bunte Reihe von Mischwesen, bärtige Sphinxe, Flügellöwen, Flügelpanther, Tritonen und andere Fabeltiere treten neben die beliebten Flügeldämonen, Sphingen, Sirenen und Greifen. An die Stelle des zentralen Ornaments treten oft rein menschliche Wesen, besonders der Knieläufer und die Tiergöttin, die schon auf den orientalischen Vorbildern von Tieren flankiert werden; aber auch nichtornamentale Figuren, Frauen, Reiter, groteske Tänzer (Abb. 42 und 43) erobern sich diesen Platz. So entsteht hier eine ähnliche Koordination von Mensch und dekorativem Tier wie in der protokorinthischen Kunst; wer diesen fürs VII. Jahrhundert charakteristischen Prozeß an den Vasen verfolgt hat, wundert sich nicht, wenn in dem altkorinthischen Giebel von Korfu neben der von Panthern flankierten Gorgo mythologische Szenen erscheinen und wenn in der Darstellung des Mittel„tiers" der Mythus sich zu regen beginnt.

Die nichtornamentalen Menschenfiguren in den Tierkompositionen sind selbstverständlich nicht für diesen Zweck erdacht, sie sind anderen Zusammenhängen, Szenen des menschlichen Lebens entnommen, die neben den dekorativen Darstellungen existierten und die protokorinthischen Vorläufer fortsetzten. Freilich sind sie inniger als diese mit den Tierfiguren verknüpft. Die männliche Figur hat (vgl. S. 54) die alte Umrißzeichnung mit brauner Füllung endgültig gegen die Tierfriestechnik, die schwarze Silhouette mit Innenritzung, vertauscht. Dabei ist die Erinnerung



Abb. 44. Achilleus und Troilos. Von einer Flasche des Korinthers Timonidas in Athen.

an die Monochromie noch nicht ganz verlöscht; die Kopfsilhouette wird mit Vorliebe noch rot gedeckt. Wenn manchmal statt dessen Brust und Oberschenkel durch die rote Farbe hervorgehoben werden, wenn Sphinx und Sirene auf Konturzeichnung verzichten, ist der Zusammenhang mit dem Tierfriesstil völlig und der neue stark dekorative Einschlag in dieser Keramik mit Händen zu greifen.

Auch die Kompositionen der Figurenszenen stehen unter diesem dekorativen Bann, der wie im protokorinthischen Stil nur von wenigen genialen Meistern durchbrochen wird. Die von Sirenen flankierte Monomachie auf dem Bostoner Napf (Abb. 43) ist für den älterkorinthischen Stil typisch. Die Krieger und Reiter ordnen sich oft zu Zügen, stellen sich zu größeren Kampfbildern zusammen; die grotesken Zecher und Tänzer mit hinausgerecktem Hinterteil, die Vorläufer der Satyrn, füllen ganze Friese mit ihrem ausgelassenen Treiben; die Mädchen reichen sich die Hand zum Reigen. Individuelle Sagenszenen sind dagegen sehr selten und wenn Vasenmaler wie Chares Roß und Mann einer ganz gewöhnlichen Reiterreihe mit Namensbeischriften versehen, so wird der Mangel dadurch eher verdeutlicht als aufgehoben.

Dieser Mangel beruht freilich zum großen Teil auf der das Bild verfälschenden zufällig erhaltenen Auswahl, in der die flüchtige dekorative Massen-Exportware überwiegt. Die Gegend von Korinth selbst hat einige feine und individuelle Stücke geliefert, die die Brücke von der Chigivase zur jüngerkorinthischen Vasenmalerei (Abb. 65—68) schlagen, z. B. Trinkschalen, in deren stabumrahmtem Innenbild prächtige Gorgoneien und menschliche Büsten erscheinen, und vor allem zwei Werke mit der Signatur des Malers Timonidas. Die Flasche mit dem Troilosbild (Abb. 44) teilt mit der Chigivase die für die korinthische Malerei wichtige Kontrastkoloristik. Das Fleisch der Frau hebt sich hell gegen das des Mannes, der Chiton

des Mannes gegen seine nackten Partien, der Schild gegen seinen Träger, das vordere Pferd gegen das hintere. Auch die Freude am „Landschaftlichen“, am prächtigen Schild, an mächtigen Beischriften weist auf den protokorinthischen Stil zurück. Aber die Füllornamentik ist bis auf eine kleine Palmette verschwunden, die Komposition ist lockerer geworden, die flächenfüllende Tendenz der Figurenzeichnung ist stark gemildert; das alte „Knielaufschema“ klingt in dem geduckt lauernden Achill noch an, aber es ist „sinnvoll“ umgestaltet. So ist ein viel freieres Verhältnis zum Raum gewonnen, das dem darstellenden Stil erst die nötige Grundlage schafft. Auch den Jäger, dessen Kontur Timonidas, weder an Vasensilhouette noch Kontrasttönung gebunden, auf eine tönerne Votivtafel gesetzt hat (Abb. 45), engt keine Füllornamentik mehr ein; der prächtig gezeichnete Bursche geht in der Ausgleichung der Proportionen und der Detailwiedergabe über den Ringer des Praisos-Tellers (Abb. 29) hinaus und leitet in seiner breiten massiven Erscheinung eine neue Auffassung des Körpers ein. Und ähnlich erhebt sich der hellgelb getönte, individuell gezeichnete Hund über den Tierfriesstil; ja man glaubt in diesem angespannt zu seinem Herrn aufblickenden Tier schon etwas wie Empfindung ausgedrückt zu sehen.



Abb. 45. Jäger mit Hund. Tontafel des Timonidas in Berlin.

Wie die Timonidasplatte führen noch viele andere Votivtäfelchen desselben Fundes über das auf den Vasen Übliche hinaus, besonders in der Freude am „Landschaftlichen“, an individuell erfaßten Baumdarstellungen, an querschnittartigen Genrebildern



Abb. 46. Schulterstreif einer Phaleronkanne, aus Analatos (Attika).

aus der Töpfer- und Metallwerkstatt, aus Bergwerk und Seefahrt. Es ist bezeichnend, daß die Gefäße von diesen Fortschritten der Koloristik und des Räumlichen, die wir in gesteigertem Maß für die große Malerei annehmen müssen, nur wenig aufweisen. Der entscheidende Schritt in der Geschichte der Vasenmalerei, den für uns vor allem der Maler Timonidas verkörpert, besteht in der Befreiung des Raums, im Übergang vom ornamentalen zum darstellenden Stil, im Verzicht auf die Füllornamentik, die sich höchstens noch in gelegentlich angebrachten vegetabilen Motiven und eingestreuten Vögeln, Schlangen, Eidechsen (vgl. Abb. 34 und 67) äußert, in dem besonders auf den Krateren (Abb. 66) verfolgbaren Sieg der Darstellungen über Ornament- und Tierfriese. Mit diesem Schritt, der sich im Anfang des VI. Jahrhunderts vollzieht, stehen wir dicht vor dem durch einige technische Neuerungen charakterisierten eigentlichen schwarzfigurigen Stil.

Bevor wir zu ihm übergehen, haben wir den hier geschilderten Übergangsprozeß noch durch die andern Fabriken des VII. Jahrhunderts zu verfolgen. Über Sparta, das noch keine exportfähige Ware produziert, können wir rasch hinweggehen. Der Verlauf ist ähnlich wie in der Argolis. Man glaubt neben vielen Besonderheiten Verwandtschaft mit jonischer Keramik z. B. in den von Punkten begleiteten kleinen Quadratfriesen und den Zweigen am Schalenrand, in der Hintereinanderreihung gleichartiger Tiere zu erkennen. Wie eng die frühspartanische Kultur mit Jonien in Beziehung stand, lehrt ja die Geschichte der Lyrik.

Den drei Stufen: älterprotokorinthisch, jüngerprotokorinthisch, älterkorinthisch entsprechen in Attika die Phaleron-, Netosvasen- und Vurvagruppe. Die Auflösung des ausgeprägtesten aller geometrischen Stile scheint sich unter heftigem Widerstand vollzogen

zu haben. Einzelheiten der orientalischen Flora und Fauna werden zunächst dem alten Stil angeglichen und unauffällig ins geometrische Dekorationssystem aufgenommen. In der nach den Funden im Phaleron benannten Gruppe gewinnt der neue stark phönikisierende Stil die Oberhand. Der systemlosen Wiedergabe und Anwendung der neuen Ornamente, die bald willkürlich verstreut, bald in eigenen Streifen gereiht unter die andern gemischt werden, folgt eine strengere Auswahl, Stilisierung und Anordnung; der



Abb. 47. Herakles tötet den Kentauren Netos. Von einer altattischen Amphora.

üppige pflanzliche Charakter der Dekoration (Abb. 46), in die sich manchmal Vögel und Insekten mischen, ist nur von vorübergehender Dauer. Dasselbe Schwanken und Experimentieren herrscht in der Figurenzeichnung, die den Weg von der geometrischen Silhouette zur Konturzeichnung und Monochromie nicht geradlinig verfolgt, sondern schon früh sich gelegentlich an Ritzung und weißer Aufmalung versucht und in der jüngeren Phaleronstufe mit roten Details, z. B. für Haar und Kleid, nicht spart. Der Fortschritt in der Naturwiedergabe läßt sich zum Glück an großen Gefäßen noch einigermaßen verfolgen. Er führt zu einem festen Typus mit unstraff geschwungenem Kontur, in den Knöchel, Kniescheibe, Ellbogen ornamentartig eingetragen werden; im Kopf dominiert auf Kosten der Stirn das mächtige, von vorn

gezeichnete Auge, der Schädel ist flach, die gebogene Nase springt stark vor, das Ohr gleicht einer Volute. Die ornamenthafte Auffassung des Umrisses und der Körperdetails kommt auch in der frühgriechischen Plastik zum Ausdruck und wirft ein Licht auf die lebendige Auffassung des Ornamentalen überhaupt, das in jener Zeit noch nicht als Abstraktion von der Wirklichkeit empfunden wurde (vgl. S. 50).

Auch für die Anbringung der Figuren liefern die großen Phalerongefäße Aufschlüsse, die sich aus den erhaltenen proto-



Abb. 48. Die Gorgonen. Von derselben Amphora.

korinthischen nicht haben gewinnen lassen: ältere Stücke wie die Berliner Hymettosamphora füllen schon den größten Teil der Gefäßwand mit dem darstellenden Streifen, der nur von schmalen Ornament- und Tierfriesen eingeschlossen wird, und auch den Hals der Amphoren zieren figürliche Darstellungen. Die attische Keramik hatte bereits in geometrischer Zeit dem „erzählenden Stil" größere Rechte eingeräumt als andere Fabriken; in den Phalerongefäßen schafft sie ein wichtiges Dekorationssystem, das sich in der Gruppe der Netosvase fortsetzt und im VI. Jahrhundert die Alleinherrschaft gewinnt.

Wenn die jüngeren Phalerongefäße in der Tierdarstellung wieder die volle Silhouette aufnehmen und die Technik der Innenritzungen und roten Aufmalungen auch auf die menschlichen Umrißfiguren ausdehnen, die sie manchmal nur um sie vom Grund abzuheben tönen, so bereiten sie einen Schritt vor, der sich in der

Gruppe der Netosvase vollzieht: die Übernahme der Tierfriestechnik in die Figurenmalerei, mit der die Vasenmalerei sich wieder von der großen Kunst trennt und zur dekorativen Silhouettenwirkung zurückkehrt. Auch in Attika gelangt damit die kreisförmige Wiedergabe des Augs in die männliche Figur, wird der „Fleischton" im Gesicht zum dekorativen Zweck beibehalten, wird die Frau durch die alte Umrißzeichnung unterschieden, entziehen sich die dekorativen weiblichen Wesen und Unholde nicht der Silhouette (Abbildung 48).

Auf den Gefäßen dieser Technik zieht in die aus geometrischem Reichtum entwickelte orientalisierende Üppigkeit ein neuer Geist der Strenge und Disziplin ein, den man am liebsten mit einem starken Einfluß protokorinthischer Kunst erklären möchte. Die Füllornamentik wird in ganz ähnlicher Weise beschränkt, der Punktrosette die Herrschaft eingeräumt: das Rankengeschling der Netosvase (Abb. 48), das Flechtband und die Doppelstrahlen der Piräusamphora (Abb. 49) sind einfache Entlehnungen, der Löwentypus auf dem eben genannten Gefäß ist dem protokorinthischen aufs engste verwandt. Man kann sich fragen, ob nicht auch die Bildtypen trotz ihrer attischen Prägung zum Teil dem sikyonisch-korinthischen Kunstkreis entstammen. Zwar die Wagenfahrt der Piräusamphora setzt nur alte Traditionen fort, aber auf dem Halsbild der Netosvase ist der Phalerontypus durch einen andern ersetzt, der sicher nur einen Auszug aus größerem Zusammenhang darstellt, und der gleiche Künstler läßt die Schwestern der Medusa racheschnaubend den gar nicht dargestellten Perseus verfolgen, den uns die stilverwandte Schüssel von Ägina und der etwas jüngere Kessel im Louvre (Abb. 50) mit seinen Beschützern Athena und Hermes



Abb. 49. Attische Amphora aus dem Piräus.

vorführen. Jedenfalls haben die Vasenmaler die einmal geprägten Kompositionen ohne Bedenken übernommen, je nach ihren Bedürfnissen zerschnitten, erweitert oder abgekürzt, je nach ihrer Begabung gesteigert oder verflaut. Und dieselbe segensreiche „Erfindungsträgheit" zeigen sie in der Wiedergabe der einzelnen Figur. Alte Typen der orientalischen Kunst liegen dem Kampfmotiv des Herakles, dem Flug der Gorgonen, dem Lauf der Harpyien auf der Äginaschüssel zugrund, die ungewöhnliche Vorderansicht verweist die Entstehung des Gorgonentypus aufs ornamentale Gebiet. Aber der Grieche hat diese Typen in origineller Weise belebt und gesteigert. Wie die Meduse tot zusammenbricht, die Schwestern blitzschnell durch die Lüfte davonsausen, wie Herakles den struppigen Unhold ins Kreuz tritt und der Gequälte bittflehend seine Hände an des Bedrängers Bart legt, all das ist trotz der perspektivischen Härten von packendem Ausdruck; eine jugendfreudige Kunst voll Spannkraft und Entwicklungsmöglichkeiten ist am Wort, dieselbe frühattische Kunst, die sich dann plastisch in den frühen Skulpturen der Akropolis geäußert hat.

Die dekorativen Figuren treten auf der Netosamphora stark in den Hintergrund. Die Mündung trägt den alten Gänsefries, die breiten Henkel sind mit Eulen und Schwänen verziert: unterm Hauptbild tummeln sich gereihte Delphine, aber diese sind kaum als sinnloser Tierfries aufzufassen, sondern werden „landschaftlichen" Sinn haben: die wilde Jagd geht übers Meer. Auf den andern Gefäßen dieser Gruppe ist das Tierfrieselement viel stärker, auf einigen herrscht es durchaus, z. B. auf bauchigen Amphoren ohne abgesetzten Hals (Bauchamphoren) und einem Napf aus Vurva, die die Füllornamentik schon stark verkümmern lassen. Diese Gefäße leiten zu einem merkwürdig uneinheitlichen Stil, dem sog. Vurvastil, über, der ganz ähnlich wie der älterkorinthische eine Verstärkung des dekorativen Elements bedeutet und auch als Wetteifer mit Korinth aufzufassen ist. Die Ornamentik wird stark beschränkt, zur Füllung dienen höchstens noch Rosetten, die auch selbständige Friese bilden können; die Dekoration nimmt ganz ähnliche Formen an wie in der korinthischen Fabrik. Aber die korinthisierenden Elemente charakterisieren den Vurvastil durchaus nicht völlig. Ganz abgesehen von den Traditionen aus der geometrischen Glanzzeit, die in der stark „keramischen", wenig metallhaften attischen Fabrik länger wirksam geblieben sind als in der argivisch-korinthischen, glaubt man auch ostgriechische

Einflüsse zu verspüren. Athen stand nach den Vasenfunden gerade in dieser Zeit mit Naukratis in Beziehungen. So wird man die korinthisch nur gelegentlich angewandte weiße Aufmalung auf den Figuren, die auf den Vurvavasen oft die rote verdrängt, auf den Einfluß des Ostens, der sie schon länger kennt, zurückführen und auch manche Übereinstimmung des buntgemischten Tiervorrats mit Östlichem auf dieselbe Weise erklären.

Neben der rein dekorativen, technisch minderwertigen und ärmlichen Massenware haben natürlich die „darstellenden" Gefäße ebenso weiterexistiert wie in Korinth. Den Zusammenhang mit der älteren Figurenmalerei können nicht allein die unter die Tiere gemischten „Knieläufer" (vgl. Abb. 50), Mantelmänner, Reiter aufrecht erhalten; die Traditionen der Netosvasengruppe haben auf großen und sorgfältig ausgeführten Gefäßen weitergelebt. Diese Gefäße bedeuten für die attische Keramik, was die Timonidaswerke für die korinthische: sie verzichten auf die Füllornamentik, individualisieren die ornamental gebundene Figurenwelt, schaffen dem darstellenden Stil die räumliche Freiheit, die er zu seiner Entfaltung braucht. Und ähnlich wie wir diesen Übergangsstil in Korinth an einem Streifengefäß und einer Tontafel des Timonidas verfolgen konnten, tritt er uns in Attika gleichzeitig in streifenverzierten Halsamphoren, Krateren, Kesseln (Abb. 50) und in bauchigen „Bildfeldamphoren" entgegen, die gewissermaßen zum Ersatz sepulkraler Votivtafeln ein aus der schwarzgedeckten Gefäßwand ausgespartes Feld mit einer weiblichen Büste oder einem Pferdekopf füllen. Diese ganz „darstellerischen" Bedürfnissen entsprungene Bildfeldvase tritt nur vorübergehend in den Dienst der Tierdekoration und wird zum Hauptträger des neuen Stils, an dessen Beginn wir mit den letztgenannten Gefäßen gelangt sind.

Die attische Keramik des VII. Jahrhunderts hat auf ihre böotisch-eretrische Nachbarschaft, in der nie ein selbständiger künstlerischer Geist geherrscht hat, großen Einfluß geübt. Man könnte diese abhängigen Fabriken als provinziale Filialen der attischen bezeichnen, wenn nicht auch andere Vorbilder sie angeregt hätten. Die großen böotischen Amphoren mit hohem breitem Hals, deren Schmuck hauptsächlich in einem vertikal gegliederten Bildstreifen in Henkelhöhe besteht, sind inselgriechischen Vasen nachgemacht (vgl. S. 37). Das bekannteste Beispiel, aus Theben, zeigt auf der einen Seite die orientalische von Löwen flankierte



Abb. 50. Attischer Kessel in Paris mit den Gorgonen.

Göttin, auf der anderen einen fliegenden Vogel und Spiralornamentik. Diese Metopendekoration mit fliegenden Vögeln und orientalisierenden Voluten und Palmetten hat dann eine böotische Vasenspezialität hervorgerufen, die mit großer Zähigkeit in einigen konservativen Werkstätten bis ans Ende des sechsten Jahrhunderts weiterfabriziert worden ist und die in hochstieligen Schalen mit weißem Überzug und roten und gelben Farbzutaten exzelliert. Andere Werkstätten wie die des Pyros und Mnasalkes haben die massenweise importierte protokorinthische und korinthische Ware nachgemacht, im sechsten Jahrhundert gerät man ganz ins attische Fahrwasser. Und ähnlich kreuzen sich attische und insulare Einflüsse im nahegelegenen Eretria auf Euböa.

Die kykladische Fabrik, auf die uns die böotisch-eretrischen Nachahmungen hinweisen, läßt sich noch nicht über die frühe orientalisierende Stufe hinaus verfolgen. Auf den geschilderten hell überzogenen Amphoren, zu denen z. B. die Stockholmer Vase mit dem Rehbock (Abb. 51) gehört, und auf der engverwandten Greifenkanne aus Ägina (Abb. 52) ziehen strengstilisierte Blüten und Ranken in die nicht sehr reiche geometrische Dekoration ein, stößt das neue Flechtband im selben Streif auf den alten Mä-

ander, werden gereihte Dreiecke von Spiralen eingefaßt; in den Metopen des Schulterstreifs erscheinen von spärlicher Füllornamentik umgeben einfache Tierdarstellungen, meist Vögel, auch weidende Pferde, heraldische oder kämpfende Löwen, wappenartige Pantherpaare, und zwar in der charakteristischen Teilsilhouette, die den Kopf und Teile des Körpers in Umrißzeichnung wiedergibt, das Tierfell je nach der Technik schwarz oder weiß tüpfelt. Die Widderkanne aus Ägina (Abb. 28), die noch nicht sicher eingeordnet werden kann, ist jedenfalls eng verwandt.



Abb. 51. Kykladische Amphora in Stockholm.

Man hat diese reizvolle Gattung „euböisch" genannt, ohne diesen Namen mit einem euböischen Fundstück belegen zu können. Sie ist bisher nur auf den Inseln des ägäischen Meers zutage gekommen, vor allem auf Delos-Rheneia, Thera und Melos. Delos hat auch die geometrischen Vorstufen geliefert, aber als kultlicher Sammelpunkt der Inselbewohner soviel Verschiedenartiges aufgenommen, daß die Taufe der „euböischen" Fabrik auf „delisch" gewagt erscheint, zumal man eine engstverwandte Keramik von ihr trennen zu können glaubt, die das gleiche Recht auf diesen Namen hätte. Diese Gattung, die eine Vorliebe für dekorativ angebrachte Pferdeköpfe gehabt hat und wie die protokorinthische gern rote und weiße Reifen auf schwarzgedeckte Gefäßpartien setzt, hat schon früh figürliche Darstellungen ohne Füllornamentik geliefert; sie scheint in der euböischen Kolonie Kyme, die sonst ganz unter protokorinthischem Einfluß steht, gelegentlich imitiert worden zu sein. Die Verwandtschaft der Tierdarstellungen mit kretischen Metallarbeiten, des prächtigen Greifenkopfs (Abb. 52)



Abb. 52. Kykladen-Kanne mit Greifenkopf, aus Ägina.

mit solchen von olympischen Bronzekesseln verstärkt die schon genannten Beziehungen des „euböisch"-delischen Kreises zum kretischen und argivischen.

Thera scheidet als Heimat dieser Vasen aus. Diese Insel hat ihre eigene in geometrischer Zeit hochbedeutende Fabrik gehabt, die wie die attische noch lange Zeit zäh am alten Stil festhält und so lang sie existiert, die neuen oft stark an Metallvorbilder gemahnenden Elemente nie die Oberhand gewinnen läßt. Und in Melos hat man vielleicht mit Recht eine wichtige Keramik lokalisiert, die hauptsächlich auf dieser Insel und dem neutralen Delos-

Rheneia gefunden worden ist. Die schweren Doppelspiralen mit Zwickelfüllung, die dieser Stil unter den orientalisierenden Ornamenten am meisten liebt und die er als Füllsel einschiebt, in Streifen reiht, als ,,Volutenbaum" übereinanderstellt, als ,,Volutenkreuz" viert, geben dieser Keramik ein eigentümliches Gepräge. Am prächtigsten repräsentieren den Stil die großen wuchtigen Amphoren, die in der Form und der Technik des hellen Malgrunds den schon genannten kykladischen verwandt, aber an Hals und Bauch prunkvoll mit Darstellungen geschmückt sind und denselben Sinn für reichen Dekor auch in der üppigen Füllornamentik erweisen. Die Schilderungsfreudigkeit der melischen Gefäße gestattet uns ähnlich wie die der attischen einen Einblick in das Werden des Figurenstils. Die gereihten Gänse (Abb. 53), die großen Sphinxe und Panther, die wappenartig zu Seiten des Volutenkreuzes gruppierten Pferde, die beliebten eingerahmten Pferdebüsten zeigen die bekannte Teilsilhouette und die Frauenbüsten, die antithetischen Reiter, die von Frauen flankierten Zweikämpfer, die sich parataktisch gegenüberstehenden oder im Wagen fahrenden Götter, die löwenführende ,,persische Artemis", die freien Sagenszenen spiegeln in Technik und Zeichnung dieselbe Entwicklung wieder, die wir in Athen verfolgten. Wir werden ein Stück wie die Apollonvase (Abb. 53), die den Kontur des Mannes hellbraun tönt und in der Tierzeichnung von der alten Teilsilhouette zur jüngern Technik einlenkt, zeitlich den spätern Phaleronvasen gleichsetzen. Die schöne Herakleshochzeit (Abb. 54) bedeutet einen gewaltigen Schritt darüber hinaus, nicht nur durch die vollständige Übernahme des ,,schwarzfigurigen" Tierstils und die weiße Aufmalung vieler kleiner Einzelheiten an Pferden und Gewandmustern, sondern vor allem durch die lebendige Weiterbildung der parataktischen Komposition, durch die Abstreifung der geometrischen Reste in der Körperwiedergabe. Die heraldischen Motive sind natürlicheren gewichen, der Männertypus unterscheidet sich nicht bloß durch die braune Bemalung vom weiblichen. Auch die Gefäßform ist straffer, die Dekoration tektonischer, den Gänsefries am Schulterabsatz ersetzt das Stabmuster, das auch als Gewandsaum den alten Zickzack verdrängt. Aber die Füllornamentik ist noch nicht im Rückgang, der Schritt, den die Netosvase in der Figurentechnik tut, ist noch nicht vollzogen. So führen uns die ,,melischen" Vasen zwar tiefer ins VII. Jahrhundert hinab als die übrigen Kykladenprodukte, aber noch nicht an sein Ende.



Abb. 53. Artemis, Apollon, Arge und Opis. Von einer melischen Amphora in Athen.



Abb. 54. Herakles Hochzeitsfahrt. Von einer melischen Amphora in Athen.

Vielleicht bringen neue Funde die Fortsetzung dieser Keramiken und schlagen die Brücke zum Stil des VI. Jahrhunderts. Aber auch eine Vervollständigung des hier gegebenen Bilds erhoffen wir von ihnen, eine Klärung der Beziehungen dieser Fabriken zu einander und zum Osten und Westen, und Anhaltspunkte zu ihrer lokalen Fixierung. Denn auch die melische Herkunft der „melischen" Vasen ist keineswegs sicher; auch diese Fabrik müßte, wenn man nach dem Hauptfundplatz schließen wollte, nach Delos verwiesen werden, dem kleinen unscheinbaren Eiland, auf dem Leto das Zwillingspaar Apollon und Artemis gebar, auf dem die ganze jonische Welt zur Feier seiner göttlichen Ehrenbürger zusammenströmte. Wir spüren etwas von dem festlichen Geist und kultlichen Stolz der Inseljonier auf dem Apollon-Artemisbild der „melischen" Vase, freilich mit viel geringeren Mitteln ausgedrückt als in dem wundervollen Hymnus des jonischen Sängers, den Goethes Übersetzung uns so nahe gebracht hat.

Die Technik des weißen Malgrunds und Manches in den Füllmotiven und in der Tierzeichnung verbindet diese inseljonischen Gefäße mit dem Kunstkreis des südwestlichen Kleinasiens und



Abb. 55. Frührhodische Kanne im Haag.

der vorgelagerten Inseln; einem Kunstkreis, der offenbar neben Kreta das zweite Haupteinfallstor der orientalischen Dekorationsmotive gebildet hat. Die Anregungen, die den wenig ausgeprägten geometrischen Stil dieser Landschaft auf neue Bahnen lenkten, lassen sich mit Bestimmtheit auf Metallwerke, besonders phönikische Schalen, und auf Textilprodukte zurückführen. Milet, der Vorort der ostjonischen Kultur hat im VII. Jahrhundert eine blühende Textilindustrie betrieben, deren Dekorationsweise ganz unterm Bann des Orients stand. Im selben Milet hat man auch eine Keramik lokalisieren wollen, deren Verbreitungsgebiet sich ganz mit der Handelssphäre dieser mächtigen Seestadt deckt: die kleinasiatische Küste und die nahen Inseln, die milesischen Kolonien am Schwarzen Meer und im Nilland stellen das Hauptkontingent, die Kykladen und der italisch-sizilische Kreis stehen in zweiter Reihe, das griechische Festland versagt. Aber da Milet nur die Vermittlerrolle gespielt zu haben braucht, ähnlich wie Korinth für die protokorinthischen Gefäße, da engverwandte und schwer scheidbare Ware an verschiedenen Plätzen fabriziert und der weitaus größte Teil dieser Gefäße in Rhodos gefunden worden ist, wird man den althergebrachten Namen „rhodisch" beibehalten.

Der Übergang von der geometrischen Phase (S. 38) zum ausgebildeten Tierdekorationsstil läßt sich noch einigermaßen verfolgen. Wir sehen z. B. die alte Kannenform (Abb. 22) sich metallisch

runden, das Flechtband am Hals die alten Zickzack verdrängen und auf der Schulter zwei Tiere antithetisch die Mittelmetope flankieren (Abb. 55). Die starre Metopeneinteilung des Schulterstreifs wird dann fallen gelassen, die Tiere und Fabelwesen des Ostens stellen sich heraldisch zu seiten eines zentralen vegetabilen Motivs auf, und unter diesen wappenartigen Streif schieben sich, im offensichtlichen Wetteifer mit der Wirkung streifenverzierter Stoffe, umlaufende Friese gereihter Tiere, hasenverfolgender Hunde, weidender Steinböcke und Hirsche, rennender Geißen, die trotz ihres dekorativen Charakters oft von einer prächtig frischen Naturbeobachtung zeugen. Ornamentbänder verschiedener Art, Flechtbänder und fortlaufende Schlingen metopenartig gereihte geometrische Motive, vor allem aber die stehende Guirlande von Lotosknospen und Lotoskelchen treten zu den Tierfriesen; das letztgenannte Ornament umfängt wie die Strahlen gewöhnlich den Unterteil des Gefäßes. Mit dieser Streifendekoration überzieht der rhodische Stil zur Zeit seiner Hochblüte mit Vorliebe die ganze Fläche seiner beliebten Rotellenkannen (Abb. 56 und 57), seiner Halsamphoren, Schüsseln und andern Gefäße, und er erzielt auf diesem Weg eine feine und reiche, teppichhafte Wirkung: das Gleichmaß zwischen den sauber auf den weißen Malgrund gesetzten, rot und weiß kolorierten Tiersilhouetten und der kräftigen, klaren Ornamentik, das Durchklingen des Grunds in feinen ausgesparten Einzelheiten, die wohlverteilte Füllornamentik, in die gelegentlich ganz unpedantisch kleine Vögel gemischt werden, haben für das dekorative Empfinden etwas ungemein Überzeugendes; die Auszeichnung des


Abb. 56. Rhodische Kanne in München.

Schulterstreifs durch das „Wappen“ bewahrt vor dem Eindruck allzu gleichmäßiger Zerschneidung der Gefäßwand.

Die Häufung der Tierfriese, die wappenartige Anordnung der orientalisierenden Tiere um eine vegetabile Ornamentkombination trafen wir auch im Westen: aber während diese Erscheinungen dort ihren Höhepunkt erst in einer Zeit erreichten, in der die geritzte Vollsilhouette uneingeschränkt herrschte, das Pflanzenornament abstraktere Formen annahm und die Füllmuster sich auf die Rosette reduzierten, fällt die Hochblüte der rhodischen Tierstreifenvasen noch in die durchaus malende Epoche mit breit-vegetabilem Pflanzendekor und üppiger Füllornamentik.



Abb. 57. Jüngerrhodische Kanne in München.

Die gleichmäßige Streifendekoration hat nicht allein geherrscht. Eine Kannengruppe, die durch ihre straffere und profiliertere Form und durch den Übergang zur jüngeren Rankenornamentik sich als fortschrittlich erweist und die das Flechtband des Halses allmählich durch den unterbrochenen sog. Metopenmäander ersetzt (Abb. 57), spart aus dem schwarzgedeckten Gefäßbauch nur einen schmalen Streif mit Mäanderhaken aus und umgibt die untere Gefäßhälfte mit langen Strahlen. Neben dieser Dekorationsweise geht aber die andere sicher noch her. Ihr zähes Leben beweisen Gefäße wie der Pariser Kessel (Abb. 58) und seine Verwandten aus Naukratis, die den alternden rhodischen Streifenstil einträchtig mit dem ausgebildeten geritzten Tierstil auf demselben Gefäß zusammen zeigen. Auf diesen merkwürdigen den Andokidesvasen wesensverwandten Zwittergebilden läßt die alte Figurenstilisierung schon stark nach, der Reichtum der Füllmotive weicht der Übermacht der Rosette, die vegetabile Ornamentik vertauscht ihr kraftstrotzendes pflanzliches Aussehen mit dünneren abstrakteren Formen, die aber dafür freier schwingen und reichere



Abb. 58. Spätrhodischer Kessel in Paris.

Variationen dulden, von denen die fortlaufende Ranke die wichtigste ist. Und dabei wird also die alte Mal- und Ausspartechnik noch weiter kultiviert zu einer Zeit, in der anderswo und wohl auch schon im Osten der schwarzfigurige Tierstil etwas Gewöhnliches gewesen ist und die mit ihm verbundene Füllornamentik die klexartigen Formen der korinthischen und Vurvastufe angenommen hat. Schließlich bequemt sich auch der rhodische Stil der neuen Sitte.

So zeigt sich dieser Stil schon früh extrem dekorativ und wenig zu wirklichen Darstellungen geneigt. Wir wüßten von solchen gar nichts, wenn nicht die Teller, ein Lieblingsobjekt der rhodischen Fabrikation, ähnlich wie ihre metallenen phönikischen Vorbilder, die alte konzentrische Streifendekoration mit der Teilung in zwei Segmente (Abb. 59) vertauschen würden, von denen sie das größere gelegentlich mit einer menschlichen Figur statt mit dem üblichen Tier oder Fabelwesen schmücken. Die Figurenzeichnung



Abb. 59. Kampf des Menelaos und Hektor um die Leiche des Euphorbos. Rhodischer Teller in London.

nimmt den jetzt schon wohlbekannten Verlauf. An die Stelle der Umrißzeichnung tritt beim Mann die braune Tönung, z. B. bei den im bekannten Schema kämpfenden Helden des Euphorbosteller (Abb. 59), während weibliche Wesen wie die ausnahmsweise das ganze Tellerrund füllende, der orientalischen Tiergöttin nachgebildete Gorgo in London (Abb. 60) die alte Technik beibehalten. Die beiden genannten Teller zeigen schon primitive Ansätze zur Ritzung: die Gorgo im Gewandmuster, Hektors Schild in der Zeichnung des fliegenden Vogels. Die Anschauung, daß die Figurenritzung vom protokorinthischen Kreis übernommen ist, gewinnt gerade in diesem argivisch anmutenden Schild und in den argivischen Lettern eine Stütze, mit denen der treffliche, etwa in die Zeit der Chigikanne zu setzende Maler eine konventionelle Komposition zur Sagenszene aus dem 17. Gesang der Ilias gestempelt hat. Zur vollen Silhouette mit Innengravierung gehen erst Stücke über, die sich durch ihre degenerierte Füllornamentik als späte Produkte des VII. Jahrhunderts erweisen, z. B. ein Teller mit dem laufenden Perseus. Daß dabei das Auge seine ovale Form nicht verliert, ist für den ostjonischen Kreis charakteristisch.

Dieser Übergang zum schwarzfigurigen Stil läßt sich besser an einer engstverwandten Keramik verfolgen, die durch ihre mitgebrannten Weihinschriften in der milesischen Kolonie Naukratis im Nildelta lokalisiert ist. Während die alten Füllmotive ausklingen und die vegetabile Streifenornamentik sich durch fortlaufende Ranken mit gegenübergestellten Lotos und Palmetten, durch gereihte umschriebene Palmetten, durch Knospenbänder und Granatapfelreihen bereichert, geht der Tierfries zur geritzten Vollsilhouette über. Die oft ausgezeichnet feinen menschlichen Darstellungen, die sich neben der Tierdekoration allmählich Geltung verschaffen, machen diesen Schritt nur zögernd mit. Die alte Pinseltechnik behauptet sich noch in den Stücken, die feine Linien in der Silhouette aussparen statt sie einzuritzen (Abb. 61), und auch die braune Tönung des männlichen Akts (Abb. 62) scheint sich in diesem Kreis länger zu halten als anderswo. Diesen konservativen Zügen hält eine koloristische Neuerung die Wage, die wie der Wandel in der Pflanzenornamentik einen wichtigen Schritt zum Stil des VI. Jahrhunderts hin bedeutet: schon vor der eigentlichen Verfallszeit der Füllornamentik fängt die naukratische Malerei (wie der Praisosteller, Abb. 29) an, das helle Fleisch der Frauen, z. B. das Gesicht der Sphinx, weiß zu bemalen und dieselbe Farbe benützt die Heraklesscherbe (Abb. 62), auf der das Löwenfell noch tongrundig erscheint, zur Charakterisierung des linnenen Schurzes.


Abb. 60. Gorgo. Rhodischer Teller in London.

Die Freude an polychromer Wirkung äußert sich besonders stark auf der Innenseite der beliebten hochwandigen Becher und anderer Gefäße, die der naukratische Maler schwarz zu decken und mit rot und weiß aufgemalter Pflanzenornamentik zu schmücken liebt. Auch in diese polychrome Lotosdekoration zieht die Ritzung ein und verleiht ihr damit eine ähnliche Wirkung wie einer älteren auf Rhodos gefundenen Gattung von Schalen, Bauch- und Halsamphoren, die mit rotkolorierten gravierten Ornamenten alten

Stils verziert ist und zu einer Zeit, in der der rhodische Stil noch reine Pinseltechnik übte, schon der jüngeren Phase vorarbeitete, ähnlich wie es aus dem Pariser Kessel für die Tierdarstellung erschlossen werden muß. Diese schwarzgrundige Polychromie, die sich auf den rhodischen Kannen nur gelegentlich in aufgemalten weißen und roten Reifen, weißen Rosetten und Augen (Abb. 56) äußert, wird in Naukratis so beliebt und verfeinert, daß man fast an Fortsetzung protokorinthischer Anregungen denken möchte,



Abb. 61.



Abb. 62.

Busiris. Herakles. Zwei Naukratisscherben, aus Naukratis und Athen.

zumal Naukratis mit dem protokorinthischen Ägina in innigem Kontakt stand.

Ägina ist auch neben der engern Heimat der Hauptexportplatz dieser farbenprächtigen Keramik, die leider nur in kostbaren Splittern auf uns gekommen ist und von deren fröhlich lebendigen Sagen-, Trink- und Tanzszenen wir so gern mehr wüßten. Mit der rhodischen Ware ist sie auch nach Italien und Sizilien gewandert, die athenische Akropolis hat unter anderm die schöne Heraklesscherbe (Abb. 62) geliefert, Böotien in einem Grab des beginnenden VI. Jahrhunderts einen späten Becher mit heraldischen Hähnen.

Milet scheint außer der „rhodischen" Ware noch die Produkte einer zweiten, verwandten Fabrik vertrieben zu haben, die man nach ihrem ersten Fundplatz auf Rhodos Fikelluravasen genannt hat und deren Heimat man jetzt wegen der dort gefundenen Dutzendware gewöhnlich auf Samos sucht. Die große Zahl der erhaltenen Gefäße, unter denen Halsamphoren mit Metopenmäander (vgl. S. 77) vorwiegen, ist der jüngern Phase der Nachbarfabrik



Abb. 63. Fikellura-Amphora mit Läufer, in London.

gleichzeitig. Das beweist die fortgeschrittene Ornamentik mit der dünneren vereinfachten Lotosguirlande, den gereihten umschriebenen Palmetten, Blättern (Abb. 64), Granatäpfeln (Abb. 63) und Mondsicheln (Abb. 64), beweist die stark im Schwinden begriffene Scheu vor dem leeren Raum, die es dem Maler erlaubt die Füllornamentik bis auf geringe Reste zu reduzieren, große Flächen mit lockerer Netz- und Schuppenmusterung zu bemalen, den Gefäßbauch mit großen fortlaufenden Henkelranken und dazwischengestelltem Tier oder überhaupt nur mit einer kühn in den leeren Raum gesetzten Figur (Abb. 63) zu verzieren. Unter den Tieren und Fabelwesen, die den rhodischen Typenschatz um Reiher und Wasserhühner, um den phantastischen Mann mit Hasenkopf vermehren, ist die Teilsilhouette nur mehr selten; schmale ausgesparte Linien ersetzen wie in Naukratis die Ritzung, und in derselben Technik erscheinen die rein menschlichen Gestalten, die mit ihrer zurückfliehenden Stirn, ihren platt vorspringenden die Flügel einrollenden Nasen

und mandelförmigen Augen, mit ihren laxderben Bewegungen wie die Naukratisvasen echte Kinder jonischen Geistes darstellen.

Die Altenburger Amphora (Abb. 64) muß ein junges Stück sein. Die Schürzen sind rot bemalt und mit den Ritzlinien umrissen, gegen die sich dieser Stil so lang gesträubt hat. Ein paar verkümmerte Punktrosetten zeugen von alter Füllornamentik, eine langgestielte Knospe, wie sie das frühe VI. Jahrhundert liebt, ragt ins Bild. Ähnlich wie der Läufer der Londoner Vase in seiner drastischen Fixigkeit einem alten ornamentalen Schema einen ganz neuen Sinn verleiht, überzeugen uns die raumfüllenden Bewegungen der Altenburger Zecher völlig von ihrer Betrunkenheit. Der ornamentale Stil ist auch im Osten erzählend, schildernd geworden.

Unter dem Zeichen dieser vom Wein erhitzten jonischen Burschen, die unter Flötenklang mit Bechern und Kannen ihre großen Mischkessel umtanzen, gehen wir jetzt endlich von der weitverzweigten Vasengeschichte des siebten Jahrhunderts über zum ausgeprägten archaischen Stil.



Abb. 64. Fikellura-Amphora mit tanzenden Zechern, in Altenburg.



Abb. 65. Herakles bei Eurytios. Reiter. Von einem korinthischen Krater in Paris.

Der schwarzfigurige Stil

Die archaische Kunst, das köstliche Kind der Berührung der hellenischen Kultur mit dem Orient, übt heute mehr als je ihren Zauber. Wir sind davon abgekommen, die klassische Epoche, die „Blütezeit", als allein selig machend zu preisen und das vorausgehende Jahrhundert nur als unvermeidliche Durchgangsepoche gelten zu lassen. Wir lieben jene altertümlichen Bildwerke der Plastik und Malerei um ihrer selbst willen, nicht trotz ihrer Härten, sondern gerade wegen ihrer unabgeschliffenen, verhaltenen Kraft, wegen der kostbaren Mischung ihrer Säfte. Die räumliche Gebundenheit, die starke Tradition der ornamentalen Frühzeit verleiht ihnen eine monumentale Wirkung, die aber nichts Starres, Mumienhaftes hat, sondern durch eine eminent fortschrittliche Gesinnung, ein energisches Streben nach Freiheit sich immer frisch und jugendlich erhält. Der archaische Stil „geht kühn und frisch weit über die orientalischen Vorbilder hinaus, versucht inmer Neues und ist dadurch in stetem Wandel und stetem Fortschreiten. Immer aber ist er voll von ernstem, peinlichem Eifer, immer ist er sorgfältig, gibt sich redliche Mühe, ist genau methodisch; und immer spricht innere Heiterkeit aus ihm und Freude, Freude über das Errungene, das selbständig Erarbeitete. Es hat etwas Rührendes, so ein Stück archaischer Kunst mit seiner kindlichen Frische, seinem peinlichen Eifer, seiner Ehrfurcht vor der Tradition und seinem kühnen Vorwärtsschreiten. Ein gewaltiger Gegensatz gegen orientalische und ägyptische Kunst, die in der Tradition erstarrt ist; dort die schwüle Luft des dumpfen Zwanges, hier die frische Atmosphäre der Freiheit" (Furtwängler).

Die Vorgeschichte und Entstehung dieses Stils ist uns in verschiedenen lokalen Brechungen klar geworden. Wir sahen die Vasen ihr eigentümlich teppichhaftes Aussehen verlieren, die Füllmotive verschwinden, die Tier- und Ornamentstreifen ihre selbstherrliche Rolle ausspielen und dienendes Glied des tektonischen Aufbaues werden, sahen die Figurenwelt aus ornamentalem Zwang zu grösserer Freiheit aufstreben und sich auf der Vase ausbreiten. Das VI. Jahrhundert, in dessen Anfänge wir die Vasengeschichte verfolgten, kennt nur noch gelegentlich eingestreute Rosetten oder die einsam ins Bildfeld ragende Knospe. Das Pflanzenornament wird zum Zierat echt griechischer Art, abstrakt, tektonisch, an der rechten Stelle auch voll lebendigen Schwungs. Die Tierfriese ziehen sich in Sockel- oder Schulterstreifen zurück, werden oft nebensächlich dekorativ behandelt oder von unheraldischer Lebendigkeit ergriffen. Das Hauptinteresse gilt den Darstellungen des Menschen und seines Tuns und Treibens. Erzählen, schildern will jetzt der Vasenmaler mehr als je, an ornamentalen Kompositionen findet er immer weniger Genüge. Von Jagd und Krieg, von Ringkampf und Wettfahrt, von Reigen und Festzügen berichtet er immer wieder, am liebsten aber, der Bestimmung seiner Gefässe eingedenk, von Trunk und ausgelassenem Tanz. Aber auch die Helden der Vorzeit, ihre kühnen Taten und seltsamen Abenteuer wird er nicht müde darzustellen. Das homerische Epos, die Lieder vom starken Herakles, vom kühnen Perseus und Bellerophon hatten schon im VII. Jahrhundert bildliche Darstellungen ins Leben gerufen, jetzt ergießt sich der volle Strom des Sagenschatzes in die Malerei und bietet der Erzählerfreude unendlich reichen Stoff.

Was der Vasenmaler aus diesem Stoff macht, ist nie von historischem oder antiquarischem Geist getragen, atmet ganz und gar die Luft der Gegenwart; oft erheben nur die Namensbeischriften (die dem neuen Raumempfinden gemäß geringere Dimensionen annehmen) das Genrebild zur Sagenszene. Auch wird die Sage nur selten, von erfindungsreichen Köpfen, neu geformt. Einmal geprägte Typen laufen weiter, wandern von Werkstatt zu Werkstatt, von Landschaft zu Landschaft, werden gekürzt (vgl. S. 66), erweitert, konventionell wiederholt oder mit neuem Leben erfüllt. Die Typen können sich auch kreuzen; es entstehen auf rein bildlichem Weg Sagenkontaminationen, die der Dichtung fremd sind. Wenn ein korinthischer Maler den Bittgang zu Achill (Ilias IX)

mit dem Besuch der Thetis verschmilzt, so hat dies mit der Dichtung so wenig zu tun als wenn auf attischen Vasen die Geburt der Athena mit der Apotheose des Herakles vereinigt, die Schlachtung des Troilos auf Astyanax, die Bergung des toten Sarpedon auf Memnon übertragen wird. Aber nicht alles Fremdartige braucht Mißverständnis des Vasenmalers zu sein. Die Vasen vermitteln uns eine Menge von Sagenmotiven und Sagenvarianten, deren schriftliche Fixierung wir nicht kennen, sind überhaupt der getreue Reflex der Beweglichkeit des griechischen Mythus, der, ohne Kanon und Dogmatik, in ständigem Fluß gewesen ist.

Auch der Olymp ist diesem Wechsel unterworfen. Seine Götter leben überhaupt menschlich unter Menschen, höchstens daß einige repräsentative Darstellungen sie steifer und prunkvoller bilden als gewöhnliche Sterbliche. Ihre Göttlichkeit und ihr Wesen bezeichnen in der alten Zeit vor allem Beischriften und Attribute. Auf dem Bild des Korinthers Kleanthes stand Poseidon mit einem Fisch in der Hand neben dem kreissenden Zeus. Späte Betrachter des Bildes haben diese äußerliche Charakterisierung des Meergotts nicht mehr verstanden und einen Akt brüderlichen Mitleids mit dem Wöchner im „Hinhalten" des Thunfischs gesehen; und so muß ihnen vieles fremdartig erschienen sein, der im VII. Jahrhundert noch bärtige Apollon mit der großen Leier (Abb. 53), Herakles ohne Löwenfell (Abb. 65), die waffenlose Athena, die erst im Beginn des VI. Jahrhunderts im Gegensatz zur Chigivase, zur Äginaschüssel und zum Gorgonenkessel (S. 52 und 66) ihr schlachtenfrohes Wesen durch Attribute auszudrücken beginnt, und manches andere.

Der Lieblingsgott der Trinkgeräte wird der Weingott mit Becher und Rebstock. Er macht Hephäst trunken und führt ihn in den Olymp zurück, um Hera vom Zauberstuhl zu befreien. Die Dickbauchtänzer und rein menschlichen Wesen, die auf korinthischen Gefäßen sein Gefolge bilden, werden noch im ersten Drittel des Jahrhunderts von den jonischen Roßmenschen, den Satyrn abgelöst, die sich immer enger mit Dionysos verbinden, mit den Mänaden Feste feiern, die Gaben ihres Herrn nie verachten und schöne Nymphen es büßen lassen. Der halbtierische Bursche, in dem die altgriechische Phantasie die Lust des Manns an Wein und Weib mit all ihren komischen Effekten prächtig und drastisch verkörpert, ist so recht der Patron der archaischen Gefäßmalerei.

Daß all diese Darstellungen auf dem Boden der Vasenmalerei entstanden sind, ist mehr als unwahrscheinlich. Die Ausbildung

der bakchischen Bilder, der Zecher- und Tänzerszenen wird man zwar am liebsten auf den Gefäßen selbst annehmen. Aber oft genug wird man zur Annahme anderer Quellen genötigt. Der Kampf des Herakles mit dem Löwen z. B. erweist sich in seiner ältesten Fassung als Entlehnung eines orientalischen Typus, der für ein hohes Rechteck komponiert ist und von den Vasenmalern für ihre Zwecke durch Füllfiguren, ,,Zuschauer" erweitert wird. Der geniale Künstler, der diesem heraldischen Typus die natürlichere, im älterschwarzfigurigen Stil kanonische Prägung gegeben hat, ist vielleicht ein Vasenmaler gewesen; der Schöpfer des jüngerschwarzfigurigen Typus war sicher keiner, denn seine liegende Gruppe ist zwar von herrlicher Erfindung, aber für die Vasenfläche immer künstlich zurecht komponiert. Ähnlich wie mit dem Stehkampf des Herakles verhält es sich mit Theseus' Minotauroskampf, und dieselbe Art Erweiterung begegnet bei einer Lieblingsdarstellung des älterschwarzfigurigen Stils, dem von vorn gesehenen Viergespann, dessen Pferde die Köpfe heraldisch zur Seite wenden, dessen behelmter Krieger in Vorderansicht, dessen unbehelmter Lenker im Profil erscheint. Dieser sicher für ein Quadrat erfundene Typus ist auch als Bronze- und Steinrelief bekannt und die Frage, in welcher Technik er zutage trat, wird kaum zugunsten der Vasenmalerei beantwortet werden können. Für ein Quadrat ist auch ursprünglich die wundervoll geschlossene Gruppe des mit dem Triton ringenden Herakles komponiert worden, die etwa seit Timagoras Hydria auf attischen Vasen so häufig ist; das ältere Ringkampfschema, das dieser Typus verdrängt, zeigt in dem ganz vor den Augen des Beschauers ausgebreiteten, knieend ringenden Herakles noch starke Zusammenhänge mit den orientalisierenden Streifenkompositionen (vgl. S. 62) und ist jedenfalls für Gefäßdekoration viel typischer als die jüngere Erfindung, die auf den Vasen immer ,,übernommen" wirkt. Die Abhängigkeit der Vasenmalerei von anderen Techniken wird schließlich auch durch die sogen. Koppelungen erwiesen; das bekannteste Beispiel ist die Verbindung der Ausfahrt des Amphiaraos mit den Leichenspielen des Pelias auf einer korinthischen (Abb. 67), einer attischen und einer jonischen Vase, eine Verbindung, die einer eingelegten korinthischen Holztruhe in Olympia oder einem gemeinsamen Vorbild entlehnt ist.

Nach all dem wird man sich nicht sträuben, neben dem Eigengut der Vasenmaler, neben der ornamentalen Figurentypik allgemeiner

Geltung auch einen starken Reflex der großen Malerei auf den Gefäßen zu suchen, Wandgemälde oder Tafelbilder wie die Athenageburt des Kleanthes sich nach den besten und ornamental wenigst gebundenen Vasenbildern vorzustellen, Kompositionen wie die Iliupersis (Zerstörung Trojas), die Rückführung des Hephäst, die Aufnahme des Herakles in den Olymp aus den Kopien der Vasenmaler zu rekonstruieren. Ganz besonders wird man auf diese Bahn gedrängt, wenn die Vasen bald engere, bald weitere Auszüge aus derselben figurenreichen Darstellung bringen; so spiegelt sich z. B. auf einigen Dutzend Gefäßen der Exekias- und Folgezeit die köstliche Darstellung der bei intensivem Brettspiel von den Troern überraschten und von Athena noch rechtzeitig gewarnten Helden Aias und Achilleus wieder (Abb. 97). An eine prinzipielle Verschiedenheit der Perspektive, der Akt- und Gewandwiedergabe, des geistigen Gehaltes in Gefäß- und freier Malerei ist ja nicht zu denken; hierin sind sie Kinder einer Zeit. Auch die Komposition seiner Vorbilder hat der Vasenmaler nicht zu verändern nötig gehabt. Nur galt ihm, der gerahmte Streifen zu verzieren hatte, strenger als der großen Malerei das Gesetz der Isokephalie (Ausfüllung der Frieshöhe). Daher seine starke Abneigung gegen die „Landschaft" (S. 62), der wir in der korinthischen und jonischen Tafel- und Wandmalerei manchmal, auf den Vasen fast nie oder nur in merkwürdiger Verzerrung begegnen; der Maler, der auf einer cäretaner Hydria eine Meerlandschaft mit Europas Entführung kopierte, war gezwungen, einen steilen Berg wie einen Maulwurfshügel neben die Figur zu setzen.

Diese Einschränkung der kompositionellen Möglichkeiten durch dekorative Rücksichten war kaum von Belang. Die weite Kluft zwischen freier Malerei und Vasenbild war vor allem durch die Technik bedingt. Sie vor allem hat dem schwarzfigurigen Stil seine eigene Wirkung verliehen, seinen Stempel aufgedrückt. Wir sahen schon, daß sich die Vasenmalerei mit der Übernahme des Silhouettenstils aus dem dekorativen Tierfries von der freien Malerei wieder entfernte, unter deren Bann sie im VII. Jahrhundert eine geraume Zeit gestanden war, daß sie mit der Ritztechnik z. B. die kreisrunde Zeichnung des Auges rezipierte, mit der neuen Koloristik in dekorative Bahnen einlenkte (S. 54, 60, 66). Die freie Malerei hat mit dem Pinsel auf hellen Grund gezeichnet, hat Schwarz und Weiß nur wenig, um so öfter Rot, Blau, Grün, Gelb und Braun verwendet; hat diese Töne zwar in einfachen Akkorden,

in geringer Skala und Nuancierung, nebeneinandergesetzt, aber auch zuweilen, z. B. zur Darstellung des Feuers, sich des ausgestrichenen Pinsels bedient; hat die Männer rotbraun, die Frauen, auch Kinder, Tiere, Gegenstände in heller Tönung wiedergegeben. Mit dieser freieren, farbigeren Wirkung hat der schwarzfigurige Stil nicht konkurrieren können und wollen. Er ist eben wie der geometrische in seiner Art wieder ein ornamentaler Stil, der seinen vorwiegend dekorativen Charakter nicht verleugnet. Die Figurensilhouetten dienen ihm als raumfüllende Ornamente, die in einem gewissen farbigen Gleichgewicht zur übrigen Dekoration und zu den schwarzgedeckten Gefäßpartien stehen, die Ritzung bedingt eine scharfe Prägung der Typen, die aufgesetzte Farbe eine buntdekorative Wirkung. Ganz wesentlich wird der farbige Eindruck der Vasen durch den Ton bestimmt, der jetzt, im ausgebildeten schwarzfigurigen Stil, eine leuchtende warmrote Oberfläche bekommt, und durch die schwarze Glasurfarbe, die einen satten metallischen Glanz annimmt. Die dunklere Färbung des Tons raubt den hellen Partien ihren Kontrast und zwingt die Vasenmaler, die Konturzeichnung der Frauen, Leinengewänder usw. allmählich durch weiß aufgesetzte Farbe zu ersetzen, mit der zuerst noch der Kontur einfach gefüllt, dann immer häufiger schwarze Untermalung bedeckt wird. Mit dem Übergang zum Weiß werden auch klare Silhouetten gewonnen, die sich wirkungsvoller vom Grund abheben als die alten Konturfiguren.



Abb. 66. Korinthischer Krater in München.

Der Fortschritt in der Bereitung von Ton und Glasurfarbe ist im festländischen Kreis gemacht worden. Die Überlieferung läßt den Sikyonier Butades in Korinth die rote Färbung des Tons erfinden und gibt damit die richtige Spur. Zur vollen Geltung haben der neuen Technik die chalkidischen und die attischen

Werkstätten verholfen, auf den Osten greift sie erst allmählich über und zwingt die jonischen Fabriken, den beliebten weißen Malgrund zu opfern und ihre technische Ungebundenheit dem immer strenger werdenden westlichen System anzugleichen. Attika, das im VI. Jahrhundert auf dem östlichen und westlichen Markt eine gefährliche Konkurrenz eröffnet und schließlich obsiegt, bringt die Vollendung. Es macht mit der Verfeinerung der Ritztechnik der alten von Korinthern und Chalkidiern noch sehr gepflegten Buntheit ein Ende, räumt mit den großen rot und weiß gedeckten Flächen, mit der Farbe im Ornament und Tierfries immer mehr auf, verhilft dem Doppelakkord Ton und Schwarz zur reinsten und vollendetsten Wirkung.

Mit dem Rückgang der alten Buntheit entfernen sich die Vasen vollends von der Wirkung der freien Malerei. Wir sind dem Schicksal dafür dankbar. Denn gerade diese Verfeinerung des schwarzfigurigen Stils hat dem empfindlichen dekorativen Sinn der griechischen Künstler gestattet, neben den ornamentalen Traditionen des alten Stils der Erzähler- und Schilderlust zu genügen. Sie brauchten nicht wie die altminoischen Vasenmaler (S. 21) vor der Übernahme figürlicher Szenen zurückzuschrecken. Das Umgießen der Typen in den dekorativen Silhouettenstil machte es ihnen möglich, alles was ihr Herz bewegte und ihr Auge erfreute, auf die Gefäße zu bannen und uns damit einen unermeßlichen Schatz von Darstellungen zu übermitteln, ohne den unsere Kenntnis griechischer Sage, griechischen Lebens, griechischer Kunst erschreckend arm geblieben wäre.

Am Anfang der Geschichte dieses neuen Stils muß Korinth stehen. Der Vorort des Peloponnes in Handel und Gewerbe, der gefeierte Sitz einer blühenden Tonindustrie und einer hochbedeutenden Malerschule, hat nicht nur den entscheidenden Schritt zur neuen Technik vollzogen, sondern hat auch in seiner rottonigen Phase den Darstellungen zum Sieg über die Tierdekoration verholfen, hat zahlreiche Kompositionstypen, von denen andere Werkstätten noch lange zehren, selbst geprägt oder wenigstens in die Vasenmalerei eingeführt. Das von vorn gesehene Viergespann, das chalkidische und attische Maler so oft wiederholt haben und das fast ein Jahrhundert lang seine dekorative Wirkung bewährt hat, erscheint hier zum erstenmal; das bis zu Nikosthenes lebendige dreieckig komponierte Bild zweier Kopf an Kopf stemmenden Ringer, die sich bei den Armen packen, hat der Amphiaraos-

krater (Abb. 67) dem schon genannten hölzernen Kypseloskasten entnommen, die Hochzeitsfahrt des Peleus und der Thetis, der wir am Sophiloskessel und der Françoisvase begegnen werden, ist in der korinthischen Vasenmalerei vorgebildet; die schon vom protokorinthischen Stil vorbereiteten Schlachtenbilder, Reiterfriese und Wagenrennen sind von den Korinthern aufs reichste ausgebildet und von Chalkis und Athen oft ohne wesentlichen Fortschritt übernommen worden. So darf man sicher sein, daß eine Menge anderer Typen, die in dem zufällig erhaltenen Vorrat nicht vertreten sind, von Korinth aus ihren Siegeslauf genommen haben; daß die verlorene große Malerei der Korinther, die zum Teil erhaltene Bronzeindustrie der Gegend, die von Pausanias beschriebene reichverzierte Kypseloslade den Vasenmalern eine Menge mythologischer Kompositionen geliefert hat, die auf andere Fabriken ihre Wirkung nicht verfehlt haben. Leider ist dieser reiche Schatz uns zum allergrößten Teil verloren. Der Verlust ist um so mehr zu beklagen, als das Erhaltene uns eine ganz köstliche Erfindungsgabe der korinthischen Künstler verrät, eine prächtig behagliche Auffassung des Lebens und des Mythus. Die homerische Dichtung und die von ihr inspirierte Epik, das Peleus- und Herakleslied, die jetzt mächtig einsetzende Balladendichtung, der z. B. die Geburt der Athena und wohl auch die Rückführung des Hephäst entstammt, spiegelt sich auf diesen korinthischen Gefäßen in unübertroffener Drastik und Anschaulichkeit wieder, und ebenso reizvolle Bilder entwirft der Vasenmaler vom Alltag, von Zechgelagen, trunkenen Männern, die mit nackten Weibern ausgelassene Tänze aufführen, von Küche und Kelter, von Ritt und Fahrt, vom Auszug zur Schlacht und wildem Kampfgetümmel. Wir können besonders an den Krateren (Abb. 65—67) verfolgen, wie der mächtig zudrängende Stoff sich Platz auf den Gefäßen verschafft: die Tierdekoration, unter der das Hahnenwappen sich einer besonderen Beliebtheit erfreut, zieht sich immer mehr auf die Rückseite, unter die Henkel, in den Sockelstreif zurück; wird auch gern durch die gereihten sprengenden Reiter ersetzt, die zum mythologischen Hauptbild eine prächtig lebendige dekorative Folie abgeben (Abb. 65). Dabei verschwindet die Füllornamentik. Der fliegende Vogel über dem Reiter (Abb. 66) leistet denselben Dienst wie die Rosette, ja einen bessern: sie versetzt das Bild aus dem dekorativen Raum in wirklichen, ins Freie; und die raumfüllenden Tiere der Amphiaraosvase, die alter Tradition entstammen (S. 55), sollen nicht nur mehr

die Fläche, sondern die Hauswand, den Erdboden, die Luft beleben. So wird die von Timonidas und seinen Genossen angebahnte Befreiung des Raums vollendet. Damit Hand in Hand geht die Befreiung der Figurenzeichnung vom ornamentalen Zwang. Die im VII. Jahrhundert noch mächtige Ausbreitung der Figur in der Fläche wird gemildert oder sinnvoll motiviert wie bei dem knieend nach rückwärts kämpfenden Krieger, der den Zusammenhang mit dem alten „Knieläufer" nicht verleugnet. Und die von Timonidas geförderte Individualisierung von Mensch und Tier macht in den Figurenbildern, den Pferde- und Hundedarstellungen auch jetzt wieder mächtige Fortschritte. Wir greifen aus den Kraterbildern zwei heraus, die uns auch einen Blick in die Entwicklung des Stils gewähren. Ein Pariser Gefäß (Abb. 65) stempelt eine köstliche Bankettszene durch die Namensbeischriften und die Einfügung der Jole zum Besuch des Herakles bei Eurytios, dem König von Oichalia. Die schöne Tochter des Hauses ist ziemlich indifferent zwischen den Gast und ihren Bruder komponiert; die Sagendarstellung ist nicht eigentlich über eine Genreszene erhoben, aber als solche kaum zu übertreffen. Die lebhafte Unterhaltung der Gäste, die rührende Beschaulichkeit der ans Bettbein gebundenen Hunde, die auf Abfälle lauern, ist meisterhaft festgehalten, und auch die Pferde des Sockelfrieses sind zwar unproportioniert und wenig elegant, dafür umso individueller und lebendiger. Die Technik folgt noch der alten Tradition: das Fleisch der Jole, Tische und Betten, ein Hund, Schilde auf der Rückseite erscheinen in Umrißzeichnung. Diese Konturpartien, die sich manchmal sogar auf hell gelassene, von dunkeln sich abhebende Männer ausdehnen, verbinden, wie die rote Färbung des männlichen Gesichts, die Vase in ihrer Wirkung noch einigermaßen mit der großen Malerei.

Dagegen ist der Amphiaraoskrater (Abb. 67), der die roten Männergesichter aufgibt und die Konturzeichnung prinzipiell mit Weiß deckt, schon dekorativer, schwarzfiguriger. Seine Bilder stehen in der Ausführung nicht ganz auf derselben Höhe wie in der Erfindung, sind vortrefflichen Vorbildern abgesehen (S. 87). Zwischen Säulenfront und Hausfassade, die ebenso wie die Tische des Eurytiosbilds in eine Fläche ausgebreitet werden, steigt der Held, weil ers geschworen, auf den Wagen, um in den Tod, den er ahnt, mit offenen Augen zu ziehen; sein zorniger Blick gilt der Gattin und dem verhängnisvollen Halsband in ihrer Hand. Mit erhobenen Händen nimmt die Familie Abschied, eine Magd



Abb. 67. Ausfahrt des Ampiaraos. Von einem korinthischen Krater in Berlin.

reicht dem Rosselenker den letzten Trunk. Übles ahnend sitzt der getreue Halimedes am Boden; ihm hat der Herr offenbar befohlen, den Knaben Alkmaion zur Rache an der Mutter zu erziehen. Diese ganze Erzählerfreudigkeit, die in der übertriebenen Verdeutlichung des Halsbands auch die Vorgeschichte stark zu Wort kommen läßt, ist ebenso echt archaisch als die mythologische Individualisierung eines alten Typus von „Kriegers Ausfahrt".



Abb. 68. Korinthischer Teller in München.

Der Amphiaraoskrater ist nicht nur in der Technik entwickelter als die Eurytiosvase. Der Maler des jüngern Gefäßes zeichnet, obwohl er seinem Kollegen an Begabung nicht gewachsen ist, schon geschickter, arbeitet schon mit einer fertigen Typik, wie sich z. B. am Reiterfries sehen läßt. Besonders deutlich wird die Entwicklung in der Gefäßform. Der Eurytioskrater spannt einen fast gleichmäßig ausgebuchteten Kessel zwischen einen nur wenig erhobenen Mündungsring und einen breit ausladenden Fuß ein. Von dieser behäbig urtümlichen Form leitet der Amphiaraoskrater zu einer jüngeren, präziseren und eleganteren über, die den Hals erhöht, die weniger ausbuchtende Wandung steiler führt, den Kessel

unten spitzer zulaufen läßt, bis schließlich der Umriß fast einem hängenden Dreieck gleichkommt und von den Henkeln eine rechtwinklige oder gebogene Brücke zum hohen Rand geschlagen werden muß (Kolonettenkrater). Diese aus den Gefäßformen ablesbare Entwicklungstendenz kann als Symbol der ganzen Stilgeschichte genommen werden. Denn die griechische Vase ist immer ein Organismus gewesen, so gut wie irgend ein Baum oder ein Tier.

Leider sind außer den vom Export beliebten figurenreichen Krateren nur wenig Gefäße erhalten. Den Kessel mit Untersatz führt uns der Eurytioskrater im Bilde vor; ebenso Kanne und Trinkschale, die in verschiedenen Exemplaren existieren.



Abb. 69. Chalkidische Hydria in München mit der Tötung des Typhon durch Zeus.

Die Trinkschale hat abgesetzte Mündung (Abb. 65), manchmal Knöpfe auf den Henkeln, das Innenbild ist von Stabwerk umrahmt. Neben den Halsamphoren, die wie die Kratere zu Strahlen, Schulterstab und Halsrosetten selten weitere Ornamente fügen, gehen die ähnlich verzierten Bauchamphoren her, die ins Bildfeld, wie die attischen (S. 68), menschliche Büsten oder Tierdarstellungen alten und neuen Stils setzen. Der dreihenkelige Wasserkrug (Hydria) hat den im älterschwarzfigurigen Stil üblichen Typus mit gewölbter Schulter (vgl. Abb. 84, 4. Streif) und verziert diese mit Spiralen und Mäandern. Alle genannten Ornamente, zu denen das Rankengeschling des Eurytioskraters und gelegentliche Netz- und Treppenmuster kommen, nehmen an der breiten Derbheit und Buntheit des Stils teil.

Merkwürdigerweise bedeutet die hier geschilderte Phase des korinthischen Stils für uns das Ende der Fabrik: über das erste Drittel des VI. Jahrhunderts wird man keines dieser Gefäße herabdatieren können. Die im Osten entstandene Bildung des Herakles mit dem Löwenfell, der Amazonen als Skythinnen, den Einzug der Satyrn, die Faltenwiedergabe, die Untermalung des Weiß

macht die korinthische Vasenmalerei nicht mehr mit. Man fragt sich, ob diese glänzende Entwicklung so jäh abreißen konnte oder ob nur der Zufall uns ihre Fortsetzung verborgen hat. Beides ist unwahrscheinlich. Es hat vielmehr sehr den Anschein, als ob ähnlich wie die protokorinthische Fabrik in der korinthischen, die korinthische Fabrik in der chalkidischen ihre Fortsetzung gefunden habe. Denn die durch ihre Inschriften als chalkidisch gekennzeichneten Gefäße, bilden, wenigstens nach dem heutigen Stand unserer Kenntnis, eine auf wenige Jahrzehnte zu verteilende Gruppe, welche die jüngerkorinthischen Vasen zeitlich ablöst, und ist durch eine Menge bis ins Detail gehender Übereinstimmungen aufs engste mit ihnen verknüpft. Nicht nur entwickeln die Vasenformen korinthische Tendenzen konsequent weiter, auch Einzelheiten der Dekoration wie die rotgefüllten weißen Halsrosetten, das Treppenmuster (Abb. 69, 70) setzen sich fort; die korinthischen Tierfriese mit Rosetten, das Hahnenwappen mit den Schlangen, der Flügeldämon, die Reiter mit den raumfüllenden Vögeln (Abb. 70), das Ringerschema, die grotesken Tänzer, das Viergespann von vorn werden übernommen, viele Einzelheiten der Zeichnung wie der Kriegerkopf in Vorderansicht, der rundlich ausgeschnittene Rand des kurzen Männerchitons (Abb. 71, 72), die rote Tüpfelung schwarzer Kleider (Abb. 71), die Schwertscheide mit den liegenden Kreuzen (Abb. 72), die Schildzeichen sind ohne die korinthischen Vorläufer nicht denkbar; ja selbst die Namen der korinthischen grotesken Tänzer gehen auf die chalkidischen Satyrn über.

Keine einzige chalkidische Vase ist in Chalkis selbst oder überhaupt im Mutterland gefunden worden; alle erhaltenen Stücke stammen aus dem Westen. Man könnte also annehmen, daß die Fabrik nicht in Chalkis selbst, sondern in einer Kolonie ihren Sitz gehabt hätte und auf diese Weise würden sich die korinthischen Traditionen, die in dieser Keramik mächtig sind, leicht erklären. Den Westen beherrschte ja, wie wir sahen, durchs ganze VII. Jahrhundert der korinthische Export, auch die Kolonien von Chalkis hatte immer das engbefreundete Korinth mit Tongefäßen versorgt. Aber der gewaltige Einfluß der chalkidischen Fabrik auf die attische spricht dafür, daß Chalkis selbst die Ablösung der korinthischen Produktion oder wenigstens des korinthischen Exports vollzogen hat. Weshalb und in welcher Weise, ist nicht mehr festzustellen; vielleicht bringt die Veröffentlichung der vielen unpublizierten



Abb. 70. Chalkidische Amphora in Würzburg.

Stücke des Rätsels Lösung und Aufklärung über die engen Beziehungen der chalkidischen Vasen zur Gruppe der Phineusschale (S. 102).

Die chalkidischen Vasen stellen in jeder Beziehung eine Steigerung der korinthischen dar, einen mächtigen Fortschritt im Sinn einer jüngeren Epoche. Ton und Schwarz erreichen jetzt ihre höchste Vollendung, die Farbenverteilung wird aufs Feinste berechnet, von weißen Flächen (die jetzt ständig schwarz untermalt erscheinen) nicht mehr soviel Gebrauch gemacht; vor allem hört die willkürliche Kontrastkoloristik, die sich vor weißer Tönung

des Manns nicht gescheut hat, auf. Hatte schon der korinthische Stil in der kantigen Bildung der Henkel, in der Ausbuchtung der Henkelstege des Kraters manchmal Metallwirkung erstrebt, so steigert der chalkidische diese Tendenzen fast bis zu getreuem Kopieren von Metallgefäßen und entwickelt die Gefäßformen (vgl. S. 96) konsequent bis zu höchster, fast raffinierter Eleganz weiter; die Verengung des Bauchunterteils führt zur Einfügung eines Wulstes, den der Maler rot vom schwarzen Fuß abzuheben liebt. So entstehen ganz neue Gefäßformen: die Halsamphora (Abb. 70) wird länger gezogen, ihre Schulter abgeplattet, so daß der Bauch fast Eiform annimmt; der Krater wird steilwandig, hochhalsig, die Henkelstege nach auswärts gebogen; aus der alten Hydria mit gewölbter Schulter entsteht eine jüngere Form, die in einem Münchner Exemplar (Abb. 69) das Ansetzen gegossener Henkel an einen getriebenen Bauch genau kopiert; und ähnlich entwickeln sich die anderen Formen, die Knopfhenkelschale, der Napf, die Kanne.

Das gleiche Streben nach Elastizität und Eleganz herrscht in der Verteilung des Schmucks über das Gefäß, die in Chalkis meisterhafter als irgendwo gehandhabt worden ist. Die Ornamentik ruht zwar fast ganz auf korinthischer Grundlage. Die rotgefüllten weißen Punktrosetten auf dem schwarzen Hals, das Lotospalmettengeschling auf dem tongrundigen, Schulterstab und Strahlen, das Treppenmuster unterm Hauptfries sind alte Tradition, erfahren aber eine zunehmende Verfeinerung. Als neues Ziermotiv zieht die Knospenkette ein, die wir schon vom Osten kennen; sie steht mit Vorliebe unterm Hauptstreif oder hängt statt der Lotospalmettenguirlande überm Bildfeld. Das jonische Vorbild ist dabei nicht genau nachgeahmt, die Verdickungen unter den chalkidischen Knospen lassen eher an Rosen als an Lotos denken. Aus diesen Knospen, aus Palmetten und verbindenden Ranken wird auch das geschlossene Ornament zusammengesetzt, das dem Tierwappen gern als zentrales Motiv dient und sich oft zu einem wundervoll reichen, lebendig verschlungenen Gebilde auswächst (Abb. 70). Der gegebene Platz für dieses Ornament ist die Mitte des Oberstreifs, der mit der schärfern Absetzung der Schulter bei Hydrien und Halsamphoren wieder auftritt und als Dekorationsfläche zweiten Ranges wie die Gefäßrückseite zunächst mit Tieren verziert wird. Am Schulterstreif verdrängen die Reiter mit den raumfüllenden Vögeln immer mehr die ältväterische Dekoration; sie flankieren das Pal-



Abb. 71. Herakles und Geryoneus. Von einer chalkidischen Bauchamphora in London.

mettenlotoskreuz, gehen auf jüngeren Stücken, deren stark horizontale Schulter im Gesamtbild nicht mehr dominiert, vom Wappenzwang zur Reihung über (Abb. 70), werden auch gelegentlich durch geschickt verteilte Tänzer ersetzt. Auch die Gefäßrückseite schüttelt die Tierdekoration mehr und mehr ab und ersetzt sie durch ornamentale Kompositionen wie durchs heraldische Viergespann oder das Reiterwappen. Sockeltierfriese (Abb. 69) werden vollends sehr selten. So stark demnach die Gefäßdekoration vom alten Stil abrückt, so ist trotzdem im Gegensatz zum korinthischen Stil ein stark dekorativer Einschlag zu verspüren. Der Gefäße, die reinen Tierschmuck tragen, sind viele, die Rosette drängt sich häufig wieder vor.

Dieser dekorative Einschlag, der mit der Vollendung der Technik und der hervorragenden handwerklichen Begabung der Chalkidier zusammenhängt, rächt sich an den Figurenszenen keineswegs. Sie bewahren die alte Drastik und Anschaulichkeit, ja einige Meister steigern sie zu intensivster Spannkraft, hauchen der alten Typik ein neues, unmittelbar berührendes Leben ein, das gerade im Verein mit der dekorativen Geschicklichkeit, mit der wundervollen Technik und Anordnung im Raum diese Gefäße den meisten andern schwarzfigurigen überlegen macht. Wie Herakles auf der Londoner Bauchamphora (Abb. 71) den drei



Abb. 72. Herakles tötet Kyknos. Von einer chalkidischen Bauchamphora in München.

Oberkörpern des Geryoneus, auf der ähnlichen Münchner Vase (Abb. 72) dem Kyknos unbarmherzig den Garaus macht, ist mit unzweideutiger Sachlichkeit und Verve vor Augen gebracht. Den Kampf des Herakles mit Geryoneus hatte schon die Kypselos-lade ähnlich dargestellt und der chalkidische Maler fußt hier wie oft und besonders bei seinen Schlachtenbildern auf korinthischen Typen. Aber seine Wiedergabe ist alles andere als eine Ausleierung, zeugt von frischer, lebendiger Auffassung. Das Herakles-Kyknos-bild beruht auf dem alten Kampfschema, das einen Krieger mit erhobenem rechtem Arm einen fast kniend nach rechts bewegten umblickenden Gegner bekämpfend darstellt, also im Grund nur den ,,Monomachisten" (vgl. S. 54) und den ,,Knieläufer" kombiniert. Auf dem chalkidischen Bild ist der alte ,,Raumnot"-Typus kaum mehr durchzuspüren, so sehr ist alles ausdrucksvoll, charakteristisch geworden. Zwar ist der Gegensatz zwischen dem von vorn gesehenen Oberleib und den Profilbeinen, die Ausbreitung in der Fläche noch kaum gemildert, aber der Stoß des rechten Arms, das Zupacken

des linken, der Tritt in die Kniekehle des Gegners ist voll Wucht, das Zusammensinken des blutenden Aressohns, der bittflehende Griff an des Siegers Bart, das gebrochene Auge voll Kläglichkeit, die Komposition und Raumfüllung von großer Kunst.

Die Steigerung der Charakteristik macht sich nicht bloß in Kampfszenen kund, auch die Intimität mancher korinthischen Bilder findet Nachfolge. Schon der Eurytioskrater hatte das Entsetzen auszudrücken vermocht, das Odysseus und Diomedes beim Anblick des Selbstmörders Aias überfällt. Der Stimmungsgehalt dieser Gruppe wird vielleicht noch überboten durch das Intermezzo einer chalkidischen Schlachtszene: die gespannte Achtsamkeit, mit der Sthenelos des verwundeten Diomedes Finger verbindet, erinnert schon an das Innenbild der Sosiasschale; und wenn eine Pariser Amphora den Auszug zur Schlacht durch eine häusliche Rüstungsszene erweitert, ist damit ebenfalls der frührotfigurigen Malerei schon vorgegriffen.

Die Vereinigung dieser frischen unmittelbaren Naturbeobachtung mit einer starken dekorativen Begabung verbindet die chalkidische Kunst mit der inseljonischen. Auf chalkidischem Boden, wo eine schon stark jonisch klingende Sprache gesprochen wurde, muß überhaupt ein enger Kontakt mit den östlichen Nachbarn vorausgesetzt werden. Nicht bloß die Knospenkette auf den Vasen zeugt von diesem Kontakt. Der Satyr, ein haariger beleibter Geselle mit mächtigen Pferdeohren und Pferdeschwanz, oft noch mit Pferdehufen, zieht vom Osten ein in einer Gestalt, die ganz ähnlich auf der Phineusvase (Abb. 75) begegnet. Und wenn der chalkidische Maler gelegentlich den Rückenkontur der Frau scharf betont, wo früher das gerade herabfallende Gewand nichts von



Abb. 73. Inseljonische Augenschale in München.

ihm verriet, wenn er seinen Geryoneus mit Flügeln ausstattet, Herakles manchmal mit dem Löwenfell bekleidet, so wird man darin wie in manchem Andern östlichen Einfluß nicht verkennen. Ob die Faltengebung, deren Anfang die chalkidischen Vasen gerade noch mitmachen, ebendaher stammt, ist nicht sicher.

Die inseljonische Fabrik, die mit der chalkidischen in engen Wechselbeziehungen gestanden ist, mag nach ihrem Hauptstück (Abb. 75) Phineusfabrik genannt werden, bis uns ein Zufall ihren Sitz verrät. Aus den Buchstabenresten der Phineusschale geht nur hervor, daß sie an einem jonisch redenden Ort entstanden ist, der nicht in der Nähe Kleinasiens gelegen sein kann. Der Stil, östlicher als der chalkidische, aber vom Ostjonischen in vielem, z. B. in der kreisrunden Zeichnung des Männeraugs verschieden und Chalkidischem eng verwandt, macht kykladische Herkunft wahrscheinlich. Allerdings ist eine Verknüpfung dieser Keramik mit einer der alten kykladischen Fabriken (S. 69) unmöglich. Sie hat ebensowenig eine Vorgeschichte als die chalkidische, die paar Amphoren und Schalen, die von ihr übrig sind, gehören derselben kurzen Spanne Zeit an, in der die chalkidischen Vasen entstanden.

Die Amphoren sind etwas älter als die Phineusschale und den dekorativen älterchalkidischen Stücken oft sehr ähnlich. Chalkis scheint ihnen die westliche Technik, die Gefäßform, den Fußring geliefert zu haben und auch für die Tier- und Reiterdekoration in manchen Stücken vorbildlich gewesen zu sein. Aber der weniger strenge Aufbau des Gefäßes, die unkanonische Verteilung der Figurenfelder, die Vorliebe für schwarze Deckung des Raumes über den Strahlen, die Freiheiten im Dekorativen führen uns auf östlicheren Boden. Schon das üppige, wenig stilisierte Knospenband, das oft am Hals aufsteigt, zeigt die unpedantische, wenig abstrakte Art der Jonier, und die gleiche spielerische Sorglosigkeit kommt zutage, wenn der Maler mit Füllrosetten und der Füllknospe nicht spart, wenn er in den heraldischen Tierfries einen Knäuel wütend ineinander verbissener Tiere einreiht oder zwischen seine beliebten hockenden Sphinxe einen kämpfenden Krieger, ein Tänzerpaar, zwei gereihte laufende Mädchen setzt, wenn er die Spitzen zweier Reiterzüge wappenartig komponiert, einen Kämpfer zum zentralen Motiv des Reiterwappens macht, wenn er Tierkombinationen mit gemeinsamem Kopf ersinnt. So nimmt es auch nicht Wunder, wenn er die in diesem Kunstkreis beliebten übelabwehrenden

Augen, die wir von delischen, melischen, rhodischen Vasen des VII. Jahrhunderts (Abb. 59) kennen, zu einem wirksamen Dekorationsmotiv macht, oft Ohren und Nase hinzufügt und die Mitte mit einem beliebigen zentralen Motiv, mit einem Blatt oder einer menschlichen Figur, ausfüllt. Die Augendekoration erscheint am Hals der Amphora, besonders gern aber als Außenbild der Schale, die in technisch vollendeten Exemplaren den Gipfel und das Ende dieser Fabrikation repräsentiert.



Abb. 74. Kopf der Athena, zwischen den Augen einer jonischen Schale in München.

Die wundervoll lebendige, sinnlich geschwellte Umrißkurve dieser feinen Schalen (Abbild. 73) mag als Symbol des Figurenstils gelten, der von abstrakter Trockenheit nicht weiter entfernt sein könnte. Er nimmt sich oft genug korinthisch-chalkidische Typik zum Vorbild. Auf den Krieger mit von vorn gesehenem Kopf ist der Phineusmaler nicht von selbst verfallen, die Schlachtung des Troilos geht auf ein altes korinthisches Bild zurück; die Verfolgung der berittenen Penthesileia setzt zwar an Stelle des alten (auch in diesem Kreis noch benützten) Amazonentypus einen neuen östlichen, legt aber die Komposition eines korinthischen Kampfbildes zugrunde. Was der Phineusmaler aus seinen Vorbildern macht, unterscheidet sich immer durch eigenes, echt jonisches Leben. Auf der Amphorengruppe herrscht ein prächtiger derber Figurenstil, der sich auf den Schalen noch glänzender entfaltet und zugleich verfeinert. Die entzückende Athena (Abb. 74), die jetzt bewaffnet erscheint und deren Schildrand der Maler aus dekorativen Gründen verdoppelt hat, der Skythe, der, wie die berittene Amazone in der ostgriechischen Kunst zu Hause ist, der hüpfende Silen, der von vorn gesehene Hund und die andern Außenfiguren würden uns wenig von diesem Schalenstil verraten. Zum Glück hat der Maler der Phineusschale die prächtige Silensmaske im Schaleninnern mit einem umlaufenden Fries umgeben, dessen Fehlen hunderte von gleichzeitigen Vasen uns nicht aufwögen. Den Streif teilt deutlich das Mauerwerk mit dem Rebstock und dem Löwenkopf in zwei Szenen: offenbar ein Zauberbrunnen, der

dem vergnügten Satyr Wein in seine Schale spendet. Ein Löwe, ein Panther, zwei Hirsche ziehen den Wagen des Weingottes und seiner Gemahlin. Auf dem märchenhaften Viergespann treibt ein Satyr Unfug; zwei Kollegen von ihm sind ganz von ihrer Pflicht abgelenkt durch den Anblick dreier Nymphen, die sich im Wald an einer Quelle baden. Ein Löwenkopf speit in ein Becken das Wasser, mit dem sie sich übergießen; ihre Kleider haben sie aufgehängt. Das andere Bild zeigt den blinden König Phineus, dem die Harpyien die Speisen vom Tisch weggenommen haben, nach denen er vergebens tastet; die wackeren Boreassöhne verfolgen die frechen Diebinnen durch die Lüfte übers Meer.

All das ist so fabelhaft lebendig, originell, drastisch erfaßt, wie es vielleicht nur einem Jonier gegeben war. Die Bewegungen der Satyrn, der nackten Mädchen, die Tier- und Pflanzenwelt sind unmittelbar gepackt und dieses Naturstudium verrät sich auch in verschiedenen Einzelheiten. Des Phineus Gesicht, noch rot bemalt wie das der Satyrn, ist von vorn gezeichnet, wie wir es sonst nur beim behelmten Kriegerkopf erlebten; Schlüsselbein und Brustmuskeln sind wiedergegeben, das Auge der Boreaden hat seine Dimensionen schon gewaltig reduziert. Vor allem wichtig aber ist die Wiedergabe des Gewandes: Neben dem Leinenchiton des Dionysos mit seinen den Stoff charakterisierenden Parallellinien, neben den rotgedeckten langen Chitonen der Frauen und rundlich ausgeschnittenen der Boreaden, neben den mit jonischen Kreuzchen und mit Säumen verzierten Gewändern der Harpyien treten in den Mänteln wichtige Neuerungen auf: der des Phineus ist in rote und schwarze Streifen zerlegt, die Mäntel des Dionysos und der Frauen zeigen Faltengebung. Daß der Mantel den Rückenkontur eher betont als verhüllt, ist echt jonische Art.

Über diese Stufe hinaus läßt sich die Phineusfabrik nicht verfolgen. Überhaupt ist die Kykladenkeramik dieser Zeit noch schwer faßbar. Wir wissen nicht, ob es noch weitere Fabriken auf den Inseln gegeben hat, und können einigen isolierten engverwandten Stücken mit jonischerem Alphabet ihren Platz noch nicht anweisen.

Dagegen bietet die keramische Geschichte des griechischen Ostens wenigstens einige feste Punkte, wenn schon der Übergang vom alten Stil noch nicht recht klar werden will. Wir konnten den rhodisch-naukratitischen und den Fikellurastil bis an die Schwelle des schwarzfigurigen begleiten, aber hier scheint der



Abb. 75. Phineus. Dionysos. Innenfries einer inseljonischen Augenschale.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

Faden abzureißen. Im Nilland und in Südrußland gefundene flache Schüsseln mit Knospendekoration und schwarzfigurigen Innenbildern, die der attische Vurvastil imitiert hat, Amphoren mit Resten der alten Ornamentik und großen einzelnen Tiersilhouetten im Bildfeld stellen vielleicht die Ausläufer des rhodischen Stils dar. Der Fikellurastil findet seine Fortsetzung in einer Ware, die sicher in Klazomenä, vielleicht auch an mehreren Orten gleichzeitig entstand und außer der Heimatgegend und dem ägyptisch-pontischen Koloniebezirk auch in Italien zutage kam. Der klazomenische Stil hat mit seinem Vorläufer nicht bloß eine Reihe Ornamente (Stab, Strahlen, spätrhodische Guirlande, fortlaufende Ranken, Mondsichelreihe, Blattfries, Metopenmäander, Bildfeldknospe, Schuppenfelder) gemeinsam, er setzt auch die alte Amphorenform fort und hat dieselbe Vorliebe für lockere Dekoration: neben den streifenverzierten Vasen, auf denen die Tierfriese vom Hauptstreif verdrängt werden, liebt er besonders das ausgesparte oder umlaufende Bildfeld und die Verzierung des Amphorenhalses mit einem Ornament, Tier oder menschlichen Kopf. Ins Bildfeld setzt er statt des Wappens gern ein einzelnes Tier, eine Sphinx vor einem stehenden Mann oder Zweig, ein isoliertes Palmettenlotoskreuz, also gewissermaßen Einzelbestandteile aus Wappenkompositionen und dieselbe den Phineusmaler noch überbietende Freiheit zeigt er, wenn er isolierte Streifenfiguren, Tänzer, laufende Mädchen, Mantelmänner, zum zentralen Motiv seiner Sphinx- und Hahnenwappen macht, wenn er den Knieläufer zwischen zwei abgewendete Löwen stellt (Abb. 76). Das Palmettenlotoskreuz und die Tiertypen weichen von westlicher Typik stark ab, auch die Auswahl ist für den Osten charakteristisch. Für die Sirene herrscht eine besondere Vorliebe; das Vogelmädchen wird als



Abb. 76. Klazomenisches Gefäß mit Satyrn und Mänaden, aus Kyme, in London.

Wappen und für gereihte Friese auffällig oft verwendet. Neben den männlichen Panther tritt das Weibchen; der weidende Hirsch ist rhodisches Erbe. Die Strauße verraten Kenntnis Afrikas, die geflügelten Pferde und Eber Zusammenhang mit asiatischer Kunst. In der Neubildung phantastischer Wesen, zu der die Nachbarschaft des Orients anregte, ist der klazomenische Stil überhaupt stark. Das Seepferd und der Triton sind in diesem Kreis erfunden; zum hasenköpfigen Mann des Fikellurastils fügt der klazomenische den geschwänzten löwenköpfigen, unter den menschlichen Zechern, Tänzern und Tänzerinnen erscheint plötzlich der bärtige Unhold mit dem Pferdeschweif: der Satyr (Abb. 76).

Die von der westlichen Kunst stark abweichende Typik kommt besonders in den menschlichen Figurenszenen zum Ausdruck. Neben den Reiter- und Kampfbildern, neben den wenigen erhaltenen Sagenszenen, unter denen die Kämpfe der hier im Osten zu berittenen Skythinnen gewordenen Amazonen besonders wichtig sind, drängen sich Trink- und Tanzszenen in der Art der Altenburger Amphora (Abb. 64) ganz in den Vordergrund. Das Reihungsprinzip, das im ostjonischen Tierfries so mächtig ist, spricht in den reigentanzenden Mädchen, in den ausgelassenen Zechergruppen laut mit; die schräge Neigung nach vorn, die der klazomenische Maler oft den Betrunkenen verleiht und die auf einem altmilesischen Relief in London besonders glücklich festgehalten ist, betont zugleich die dekorative Anordnung und steigert den Ausdruck, ähnlich wie die ausfahrenden Bewegungen der Tänzer gleich trefflich den Raum füllen und die Stimmung markieren. Denn Leben, sinnlich nahes, wenn auch oft groteskes und brutales Leben geben diese jonischen Meister, auch wenn sie nur dekorative Künstler oder Handwerker sind, um jeden Preis. Darum gelingt ihnen nichts besser als Frauen, Satyrn und Tiere. Die Mädchen mit



Abb. 77. Halsornament einer Northampton-Amphora in München.



Abb. 78. Hermes stiehlt dem Riesen Argos die Kuh Io. Von einer Northampton-Amphora in München.



Abb. 79. Kentauren auf der Jagd. Von derselben Vase

den zurückfliehenden Stirnen, mandelförmigen oft schräg gestellten Augen und dem kleinen unten etwas eingezogenen Mund, mit dem ausgeprägten Rückenkontur, sind auf den flüchtigsten Darstellungen nicht ohne Pikanterie; die struppigen Satyrn verraten nicht bloß im Ohr, Schweif und Huf die Roßnatur; die robusten starkmähnigen Pferde, die milchstrotzenden Pantherweibchen, die ihre heraldischen Pflichten vergessenden Kampfhähne sind von einer unmittelbaren Nähe der Natur.

Die Geschichte dieses Stils, die sich ungefähr über die erste Hälfte des VI. Jahrhunderts verteilen muß, läßt sich noch einigermaßen verfolgen. Am Beginn steht die Auseinandersetzung der altjonischen mit der westlichen Technik, der Übergang vom hellen Überzug zur rotgelben Oberfläche, stehen die noch stark an Fikellura gemahnenden Verzierungstendenzen. Der Silhouettenstil macht vom Weiß ausgiebigen Gebrauch. Nicht nur daß er die Ritzung in angestammter Abneigung sehr oft durch feine aufgemalte Linien ersetzt, daß er die Gewänder mit weißen Kreuzchen, die Tiere mit weißen Tupfen und weißem Bauchstreif, die Ornamente mit weißen Details versieht; er dehnt in seiner älteren Periode die weißen Flächen, die er noch auf Tongrund setzt, auch gelegentlich von den Frauen und Leinenchitonen auf Männer, Pferde, Hunde aus und setzt sich mit dieser Kontrastkoloristik ebenso dem korinthischen Stil parallel wie mit seinen weithalsigen, bauchigen Amphorenformen.

Die spätesten Fundstücke aus der 560 aufgegebenen Kolonie Daphne zeigen schon den Übergang zur Faltengebung, die in der jüngeren um die Mitte des Jahrhunderts entstandenen Gruppe immer mehr die alten bunten Flächen ersetzt. In dieser jüngern Gruppe, zu der eine Reihe von Kesseln mit Zechern, Satyrn, Kentauren und Kampfszenen deutlich überleitet und die in zwei Münchener (Abb. 77—79) und einer Northamptoner Amphora gipfelt, kommt in den alten bunten und unpedantischen Stil mit seinem breiten, ja oft laxen Vortrag eine eigentümliche Strenge und Zucht. Die drei Hauptstücke, Halsamphoren mit dem im Osten beliebten umlaufenden Bildfeld, sind in der Form präziser und elastischer, in Form und Farbe vollendeter, im Figurenstil zierlicher und eleganter als der ältere Stil. Den naheliegenden Schluß, daß ihnen dieser neue Geist von Westen, vom chalkidisch-attischen Kreis gekommen ist, bestätigen die Ornamente. Neben die jonischen Schlingen- und Flechtbänder, Blatt- und Knospen-



Abb. 80. Herakles tötet Busiris und sein Gefolge. Von einer cäretaner Hydria.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

friese, neben die fortlaufenden Ranken (Abb. 77) treten die Doppelstrahlen, tritt die westliche Palmettenlotosguirlande, und wenn der Maler ins Ornament Tiere einstreut, so folgt er zwar altjonischer Tradition, aber der Hase und der Igel neben den Straußenreitern der Northamptonamphora sind korinthischen Ursprungs (vgl. Abb. 67). Im Figürlichen bedingt die Kreuzung zwischen östlicher Drastik und westlicher Strenge eine ebenso reizvolle Wirkung als die echt jonische stark dekorative Komposition: das zentral angelegte Bild einer Münchner Amphora (Abb. 78) mit dem listigen Hermes, der auf leisen Sohlen dem schlafenden Riesen Argos die schöne Kuh Jo wegstiehlt, das „gereihte" Kentaurenjagdbild der Rückseite (Abb. 79) sind voll ornamentaler Kraft und zugleich voll frischer Beobachtung. Die linke Hand des Riesen stellt der altmodischen Rechten des Hermes und Linken des vordern Kentauren eine neue Naturstudie gegenüber, am Riesen regt sich das Ringen mit der Anatomie und des Hermes Mäntelchen legt sich im Gegensatz zum faltenlosen Chiton deutlich in Schichten.

Der neue Aufschwung, der sich auch im Import nach Italien äußert, hat die klazomenische Fabrik nicht vor dem Übergewicht der attischen Rivalin retten können: er bildet zugleich ihr Ende. Nicht als ob die ostjonischen Dekorationstendenzen eine Sackgasse gebildet hätten. Gerade die Vereinigung mit der westlichen Technik hat ihr Fortleben gesichert. Aber Kleinasien, das zu dieser Zeit in die Hände der Perser fiel, war nicht der rechte Boden für dies

Fortleben. Athen riß nicht nur den Export, sondern auch die gesamte Produktion an sich. Die Zuwanderung ostjonischer Künstler spiegelt sich nicht nur in den Namen der Vasenmaler wieder. Wenn auf der Kolchoskanne und andern attischen Gefäßen typisch östliche Kompositionsprinzipien auftauchen, wenn Nikosthenes eine ostjonische Amphorenform (vgl. Abb. 105) einführt, wenn die auf klazomenischen Tonsärgen erstehende rotfigurige Technik sich die attische Keramik erobert, wenn auf frührotfigurigen Schalen dieselben dekorativen Tendenzen Platz greifen, die im Osten herrschten, so kann von einem Erlöschen ostjonischer Kunst keine Rede sein, nur von einer Wiedergeburt in Athen und von einer Taufe mit attischem Geist.

Ungefähr auf der Stilstufe der Northamptongruppe steht eine andere ebenfalls nur durch den italischen Export bekannte ostjonische Gattung, die vom Hauptfundort Caere sogenannten cäretaner Hydrien, Amphoren und Kratere, die man sich am liebsten in Südostjonien entstanden denkt. Die reifen Gefäßformen, die vollendete schwarzfigurige Technik, die das Weiß untermalt und mit Ritzung selbst für Konturen nicht spart, die über den Tierstil hinausgeschrittene Dekoration sichern ihre späte Entstehung und die Übereinstimmung mit der ephesischen Skulptur um 550, die sich in Haartracht, in konvergierenden Mantelfalten und geschichteten Säumen äußert, präzisieren den Ansatz. Wenn diese Gefäße trotzdem an der Kontrastkoloristik festhalten, so hängt dies mit einer ausgesprochenen Vorliebe für fröhlichbunte Dekoration zusammen, wie sie im südöstlichen Jonien seit den Naukratisgefäßen zu Hause war. Der cäretaner Maler steigert sogar noch jene Farbigkeit, indem er den männlichen Körper bald schwarz, bald dunkelrot, bald hellgelb, bald weiß tönt und ebenso mit der Farbe der Haare und der Kleider wechselt. Die gleiche bunte Wirkung verleiht er der Ornamentik, die mit ihrer breiten Lotospalmettenguirlande, mit ihren den Hals verzierenden Rosetten, Haken- und Spiralkreuzen die Abkunft vom altrhodischen Stil nicht verkennen läßt und auch in köstlich natürlichen Myrtenzweigen und Efeuranken, in Stierköpfen mit Gehängen, in eingestreuten Tieren ostjonische Freiheit offenbart. Auch die Tierwelt, die Damhirsche, Löwen, Greife, Flügelpferde und Flügelstiere sind für den Osten und die Nachbarschaft Asiens charakteristisch. Ihre heraldische Rolle haben diese Tiere längst ausgespielt, höchstens daß auf der Gefäßrückseite sich zwei in symmetrischer Entsprechung



Abb. 81. Herakles bringt Eurystheus den Kerberos. Cäretaner Hydria in Paris.

gegenüberstehen; lieber werden sie in Jagdszenen einbezogen. Die traditionelle Tendenz flüchtet sich überhaupt in die Figurenszenen. In wappenartigen Kampfszenen, im rossebändigenden „Knieläufer", in dem gegeneinanderlaufenden Paar von Satyr und Nymphe wird sie laut, aber die lebendige Motivierung läßt fast das ornamentale Schema vergessen. Lebendige drastische Schilderung ist auch die Hauptstärke des cäretaner Malers. Seine breit vorgetragenen Jagd-, Kampf- und Ringerszenen, die köstlichen Darstellungen des Satyrlebens, der Heraklessage, des rindersteh-



Abb. 82. Paris und die Herde. Von einer pontischen Amphora in München.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

lenden Hermes, des trunkenen Krüppels Hephäst, der vom Stier übers Meer entführten Europa lassen an origineller Erfindung, an gesunder Kraft und naiver Lebendigkeit nichts zu wünschen übrig und stehen in ihrer Abneigung gegen Typik und Abstraktion der attischen Malerei diametral gegenüber. Der stämmige Kraftmensch Herakles mit dem Ringelhaar, der den ungastlichen Pharao Busiris und sein feiges Gefolge ins Jenseits befördert (Abb. 80), der mit dem Höllenhund den Argiverkönig in ein Weinfaß schreckt (Abb. 81), sind Kabinettstücke drastischen Humors. Übrigens ist auch in den Darstellungen das Lokalkolorit unverkennbar. Der Altar mit den Volutenprofilen ist eine ostjonische Architekturform, die Kenntnis der ägyptischen und schwarzen Rasse, der ägyptischen Priestertracht, der Affen muß in Afrika erworben sein, die Entstehung der Busirissage ist nur in der Nachbarschaft des Pharaonenreiches denkbar. Man wird also, trotzdem die cäretaner Vasen in Etrurien eine lokale Fortsetzung gefunden haben, gerade wegen dieses Lokalkolorits sie nicht von jonischen Kolonisten in Cäre gemacht denken.

Dagegen wird man Entstehung auf etruskischem Boden für eine andere nur dorther bekannte Gattung ostjonischen Stils annehmen, die pontische, die von ihrer irrigen Lokalisierung am Schwarzen Meer ihren Namen hat. Der kleinasiatisch-jonische Ursprung des Stils geht aus den Gefäßformen ebenso hervor wie aus der Auswahl, Technik, Typik und Anbringung der ornamentalen und Tierdekoration, und auch die Figurenbilder, die gereihten Tritonen und Nereiden, Reiter und Skythen, Herolde und Kentauren,



Abb. 83. Priamos und Hermes führen Hera, Athena und Aphrodite zu Paris. (Andere Seite derselben Vase.)

die oft noch stark unter ornamentalem Zwang stehenden Sagenszenen (Abb. 82/3) lassen in Ausführung und Verwendung auf dieselbe Quelle schließen. Die pontischen Maler bereichern sogar unsere Kenntnis ostjonischer Dekorationsmotive durch eine Reihe kombinierter Lotos, Palmetten, Voluten, Mäander, durch Netzmuster, Blattfriese und andere Ornamente; durch einen reichen Tiertypenschatz, der z. B. den Seekentaur, den asiatischen Menschenstier aufnimmt und Perlhuhnreihen liebt. Aber im großen und ganzen ist dieser Stil doch eine stark provinziale und daher trübe Quelle. Es ist schon fraglich, ob das zähe Festhalten an der überladenen Streifendekoration, die nur langsam dem Bildfeld weicht, im Mutterlande im vorgeschrittenen VI. Jahrhundert noch möglich wäre. Und überhaupt entfernt sich der Stil zusehends von seinem griechischen Ausgangspunkt. Gefäße, die die lanuvinische Juno oder etruskische Flügeldämonen darstellen, zeigen im Gegenstand, was ohnehin ihr Stil verrät.

Zwei durch viele Funde als ostgriechisch gesicherte Arten mit spärlicher Dekoration können nur anhangsweise genannt werden: das vielleicht aus der Äolis stammende, in Etrurien längst bekannte Bucchero, das seinen schwarzen Glanz nicht der Glasurfarbe, sondern der Imprägnierung mit Holzkohle und der Politur verdankt; und die besonders im Süden Kleinasiens und in Italien verbreitete, schmucklose oder nur mit Reifen verzierte Ware, die für die Entwicklung der Gefäßformen wichtige Aufschlüsse erteilt.

Die ostgriechische Kunstrichtung hat sich im beginnenden VII. Jahrhundert in Italien ganz an die Stelle der korinthischen

gesetzt. Dieser Umschwung hängt weniger mit dem Import als mit der Einwanderung jonischer Künstler zusammen. Aber auch die neue Strömung erliegt immer mehr dem Einfluß des mächtig sich ausbreitenden attischen Imports, der im Osten und Westen nicht nur den Markt an sich reißt, sondern auch die Produktion in seinen Bann zwingt.

Bevor wir zu dieser siegreichen Fabrik übergehen, müssen wir noch einmal in den Peloponnes zurückkehren, zu einer ziemlich isoliert stehenden Keramik von ausgesprochener Eigenart: der



Abb. 84. Spartanische Schale in München.

spartanischen. Die Ausgrabungen in Sparta zeigen den Übergang zum schwarzfigurigen Stil, wie er sich in allen Fabriken gegen Ende des VII. Jahrhunderts vollzogen hat. Korinth scheint für diesen Übergang vorbildlich gewesen zu sein; wenigstens sprechen korinthische Elemente, z. B. die Reiter mit den raumfüllenden Vögeln in diesem schwarzfigurigen Stil sehr stark mit, wenn schon die konservative Beibehaltung des weißen Überzugs und die inkonsequente Wiedergabe des männlichen Auges ihn deutlich unterscheiden. Wirklich greifbar wird uns dieser Stil allerdings erst in der Periode, wo der Export richtig einsetzt, in der Zeit, die das aufgesetzte Weiß schon untermalt und auch mit den Gefäßformen schon tiefer ins VI. Jahrhundert hineinführt. Die Exportware, die weit übers Festland hinaus nach Naukratis und Samos sowohl als nach Etrurien verbreitet worden ist, hat allerdings nur ein paar große Gefäße geliefert, prächtige dekorative Arbeiten, die aber in der Verzierung sehr konservativ sind. Das älteste von ihnen ist ein Pariser Kessel mit wappenartig angeordnetem Tierfries



Abb. 85. Leichenzug. Von einer spartanischen Schale in Berlin.

und einem Figurenstreif darüber, in dem dickbäuchige Zecher zwischen Troilosbild und Kentaurenkampf gestellt sind; zwei Volutenkratere und zwei Hydrien können nach ihren Formen nicht sehr viel später sein. Breites Stabwerk schmückt Schulter und Fuß, die Strahlen sind verdoppelt, zu geometrischen Zickzack- und Hakenbändern treten stehende Bogenfriese mit Lotos und Granatäpfeln, umlaufende Zweige und das Palmettenlotosgeschling, die Tierfriese haben eigene Typik und scheuen die im Westen sonst unbeliebte Reihung nicht. Auch die in spartanischen Heiligtümern selbst gefundenen größeren Gefäße bleiben fast durchweg dekorativ und verraten wenig von der in anderen Fabriken so mächtig einsetzenden Figurenmalerei.

Einen Ersatz dafür bieten die in Menge erhaltenen Schalen, die im VI. Jahrhundert wie in Ostjonien, Korinth und Athen, so auch in Sparta allmählich zur hochstieligen Form mit abgesetztem

Rand übergehen (Abb. 84). Die Außenseiten dieser Schalen sind nur in wenigen älteren Exemplaren mit antithetischen oder gereihten Tierfriesen, sonst immer nur mit dem einfachen oder netzartig erweiterten Granatapfelmuster, mit Lotosguirlanden und Strahlen verziert; von den Henkeln pflegen liegende Palmetten auszugehen. Träger des Figurenschmucks ist das Innenbild, das viel häufiger als in anderen Fabriken sich von rein ornamentalem oder Tierschmuck zu freien szenischen Darstellungen aufschwingt. Freilich oft genug auf Kosten der dekorativen Wirkung. Die meisten Szenen sind alles andere als ins Rund komponiert, und die mit Pflanzen- und Tierornamentik oft recht plump gefüllten Segmente unter der Bodenlinie, die sinnlos ins Bild eingestreuten Rosetten, Zwickelblüten und Vögel bleiben immer recht unbeholfene, altmodische Kompromisse zwischen Darstellungs- und Raumfüllungstendenz. Die Figurenwelt, die der Maler auf diesen Innenbildern meist schlecht und recht zusammenstellt, ist auch in der Wiedergabe gewöhnlich unbeholfen und altväterisch; dafür bewahrt sie ihre Selbständigkeit und Unbefangenheit, ihre primitive Derbheit: Die strammen Krieger, Reiter und Jäger, die mit der Frau beim Schmaus liegenden Männer, die Musikanten und Zecher, die im Fluß badenden Mädchen sind in Gegenstand und Ausführung echt spartanisch. Neben die Bilder aus dem Alltag tritt die Mythologie mit den Dickbauchtänzern, deren Ablösung durch die jonischen Satyrn sich bisher noch nicht hat feststellen lassen, mit Reiter und Zecher bekränzenden Eroten, mit Sagenbildern verschiedener Art.

Von diesen Schalenbildern atmet keines so sehr spartanischen Geist, Geist der spartanischen Lyrik, als das Berliner mit dem Gefallenentransport (Abb. 85), das vielleicht aus einem fortlaufenden Fries recht äußerlich ins Schalenrund übernommen ist, aber gerade in dieser Form wie ein Trauermarsch des Kallinos oder Tyrtaios auf uns wirkt. An humorvoller Schilderungslust überragt die Arkesilasschale (Abb. 86) ihre ganze Umgebung. Sie bietet ein Genrebild, aber diesmal nicht aus dem Spartiatenleben, sondern die Reiseerinnerung eines Malers, der einmal im afrikanischen Kyrene zugesehen hat, wie das Silphion vor den gestrengen Augen des Königs Arkesilas verwogen und in den unteren Räumen des exportierenden Segelschiffs verstaut wird. Den Affen, den er auf die Rae setzt, hat der Maler auch in Afrika kennen gelernt; die Vögel sind nicht „sinnlos“, sondern umflattern das Schiff, nur die Eidechse ist eine äußerliche Zutat, deren korinthische Herkunft



Abb. 86. Arkesilas von Kryene bei der Verladung des Silphion. Innenbild einer spartanischen Schale in Paris.

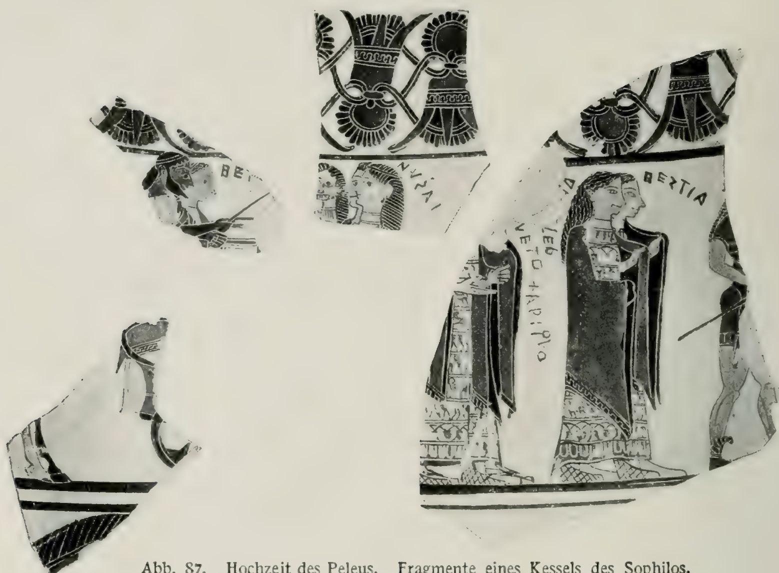


Abb. 87. Hochzeit des Peleus. Fragmente eines Kessels des Sophilos, in Athen.

wir schon kennen. Das lebensvolle Bild, das vor den entscheidenden Grabungen in Sparta als Hauptbeweis für kyrenäischen Ursprung dieser Keramik gegolten hat, liefert gerade in der mit spartanischen Reliefs übereinstimmenden Form der Stuhlbeine, in der nur in Sparta möglichen Inschrift eine wichtige Bestätigung des Grabungsresultats. Die Arkesilasschale bietet auch eine ungefähre Datierungsmöglichkeit: der porträtierte König hat um die Mitte des VI. Jahrhunderts geherrscht. Zu diesem Ansatz paßt auch die Teilung des Mantels in schwarze und rote Streifen, die, wie wir bei der Phineusschale sahen, der Faltengebung vorhergeht.

Faltengebung und den Fortschritt der anatomischen Kenntnisse macht dieser konservative Stil nicht mit derselben Begeisterung mit wie die Zeitgenossen; auch die Befreiung des Raums von Füllornamentik, des Sockelsegments von Tierschmuck wird lange Zeit nicht als Bedürfnis empfunden. Die Gefäßgruppe aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts charakterisiert sich vor allem durch den Rückgang des weißen Überzugs und der Buntheit in

der Ornamentik. Erst spät bekehren sich die spartanischen Maler zur Wiedergabe von Falten und reichlicheren Körperdetails. Eigentlich erst in einer Dekadenzperiode, die den Schalenfuß kleiner bildet, das Ornament nicht mehr koloriert, das Sockelsegment häufig umgeht. Das gelegentliche Aufmalen blaßroter Figuren mit Ritzung auf den schwarzen Grund kann nur als provinziale Nachahmung der attischrotfigurigen Technik erklärt werden, gegen deren Überlegenheit Sparta nicht entfernt mehr konkurrieren kann. Ähnliche figurenlose Gefäße stellen die letzten Ausläufer der Fabrik dar.

Die einzige Fabrik, in der sich der schwarzfigurige Stil ganz ausgelebt, in der er alle seine Möglichkeiten erschöpft hat, die einzige Fabrik, die durch die archaische und klassische Epoche hindurch ihre Lebenskraft erwiesen hat, ist die attische. Schon am Ende des VII. Jahrhunderts beginnt sie den Wettkampf mit den andern Fabriken. Den Export von Vurvagefäßen nach dem östlichen Jonien konstatierten wir schon; der Gorgonenkessel des Louvre (Abb. 50) stammt aus Italien. Etrurien wird jetzt der Hauptfundplatz der attischen Gefäße sowohl als der schwarzfigurigen überhaupt. Die Tatsache, daß die etruskische Exportware zuerst und vor allem uns die Kenntnis griechischer Gefäßmalerei übermittelt hat, führte die Forschung lange Zeit auf eine falsche Spur in der Lokalisierung der Fabriken und an die entscheidenden Funde auf italienischem Boden erinnert das Wort „Vasen“ heute noch.

Die attische Fabrik ist, wie wir sahen, nicht nur durch das Alphabet ihrer Inschriften, sondern auch durch die kontinuierlichen einheimischen Funde gesichert. Freilich drängt sich gerade hier, stärker als anderswo, die Ungleichheit der Produktion in Technik und Stil auf und zwingt dazu, das Wort „Fabrik“ in einem weitern Sinn zu fassen, als Komplex von Werkstätten, die gute und Schleuderware, traditionelle und fortschrittliche Malerei, hell- und dunkelrottonige Gefäße gleichzeitig produzieren. Zu den attischen Fabriken zweiten Rangs kann man, ohne ihnen Unrecht zu tun, die böotischen Werkstätten zählen; sie stellen im VI. Jahrhundert, soweit sie nicht ihre alten Vogelschalen (S. 69) weiterfabrizieren, nur provinziale Ableger der attischen Kunstindustrie dar. Und ähnlich verhält es sich mit der eretrischen Fabrik.

Die Ungleichheit der attischen Ware hat noch andere Gründe. Mehr als die übrigen Fabriken hat die attische fremde

Einflüsse aufgenommen. Athens zentrale Lage zwischen Korinth, Chalkis und den Kykladen, seine Beziehungen zum östlichen Jonien haben zu einer Durchdringung der altattischen Kunsttraditionen mit andern Elementen, zur Ausbildung eines neuen Stils geführt; auch lockte der Aufschwung des Handels und der Industrie nichtattische Maler ins Land, zumal die fremden Fabriken vor Athens Überlegenheit immer mehr kapitulieren mußten. So kommt es, daß die korinthische, die chalkidische, die Phineusfabrik, die ostjonische Produktion, gelegentlich auch die spartanische, sich in der attischen Tonindustrie wiederspiegeln. Diese Reflexe färben zwar das Bild der attischen Keramik ziemlich bunt, verhelfen aber andererseits zu einer zeitlichen Fixierung der einzelnen Phasen. Man sieht auf eine korinthisierende Epoche eine andere mit starkem chalkidischem Einschlag folgen, in den Augenschalen ist das Vorbild der Phineusfabrik mächtig, Beziehungen zu ostjonischer Kunst gehen daneben immer her.



Abb. 88. Attische Dreifuß-Vase in München.

Die Gruppe, die man mit den rottonigen korinthischen parallel setzen wird, mag nach dem Maler eines auf der Akropolis gefundenen Kessels (Abb. 87) Sophilosgruppe genannt werden. Der Sophiloskessel wetteifert im Gegensatz zu seinem unmittelbaren Vorläufer (Abb. 50) an Buntheit mit korinthischen Gefäßen. Das Ornament ist reich bemalt; Mäntel, Säume heben sich farbig ab, der Kontur der Frauen und der Leinenchitone ist weiß gefüllt, im Rot des männlichen Gesichts und in der verschiedenen Färbung der Pferde verleugnet sich die Kontrastkoloristik so wenig als in der roten Färbung der männlichen Brust oder des ganzen männlichen Körpers auf andern gleichzeitigen Gefäßen. Dargestellt ist die Hochzeit des Peleus und der Thetis, in einem Typus, den auch die François-Vase (Abb. 90) wieder aufnimmt und den wir

auf korinthischen Krateren, wohl unterm Einfluß der Kypseloslade, sich ausbilden sehen. Wer die von vorn gesehene auf der Schalmei blasende Muse in die Darstellung eingeführt hat, ist nicht mehr festzustellen; die Profilansicht des Unterkörpers kontrastiert sehr mit dieser kühnen Vorderansicht, deren ornamentale Herleitung, etwa von einer Doppelsirene, kaum zu gewagt sein dürfte.



Abb. 89. Böotischer Kantharos in München.

Der Bildstreif ist zwischen ein breites Palmettenlotosgeschling und einen Streif mit großen Tieren eingespannt. Ob sich aus dem Tierfries die Füllornamentik ebenso zurückgezogen hat wie aus dem Bildstreif, in dem nur noch die breiten Inschriften an die alte Raumnot erinnern, läßt sich an diesem Stück nicht mehr erkennen; ein zweites Gefäß desselben Malers zeigt zwischen den noch ganz an den Vurvastil gemahnenden Tieren vereinzelte große Rosetten und andere Vasen dieser Gruppe lassen eine gestielte Palmette, Blüte oder Knospe ins Bildfeld ragen. Diese vereinzelten Nachklänge der alten Füllornamentik, wie die jetzt allmählich auftretenden Knospen- und Blattfriese vom Osten angeregt (vgl. S. 106), verlieren sich erst um die Mitte des Jahrhunderts, die Tierfriese selbst fristen ihr Leben noch länger.

Dieses Nachleben alter Dekorationstendenzen in neuer Form

zeigen andere Gefäße der Sophiloszeit noch deutlicher. Die Amphoren, die ihr Bildfeld metopenartig aussparen oder umlaufen lassen, wenn sie nicht den ganzen Gefäßbauch mit Streifen überziehen, tragen wie die klazomenischen (S. 106) am Hals gern einen Kopf, ein Palmettenlotoskreuz oder einen Kreis zwischen Zickzacklinien (die Amphora, die Dionysos auf der François-Vase schleppt, zeigt z. B. diesen Typus) und verzieren ihre Streifen und Felder noch sehr gern mit wappenartig angeordneten Tieren. Auch die jonischen Freiheiten, die ,,sinnlosen" Kompositionen sind nicht selten, wie überhaupt neben vielen korinthischen Anklängen in den Tier- und Reiterfriesen jonische Vorbilder in Zeichnung und Färbung der Tiere, in Form und Dekoration der Gefäße oft genug maßgebend sind. Denselben Eindruck gewähren die den korinthischen parallel gehenden Kratere und Hydrien. Von den kleineren Gefäßen seien zwei flüchtigere Stücke herausgegriffen, die sich mit dem Prachtwerk des Sophilos zwar nicht messen können, aber auf ihre Art das Zeitbild ergänzen helfen. Die Münchner Dreifußvase (Abb. 88) zeigt im Randstreif neben der alten Tierkomposition zwei Ringkämpfer des korinthischen Schemas und ein von derselben Quelle abhängiges Wettreiten, dessen Reihung aber von einem gestürzten Pferd ebenso unterbrochen wird wie die Tierfriese gleichzeitiger Vasen von kämpfenden Tiergruppen; und ein Kantharos böotischer Fabrik und Form (Abb. 89) führt uns überm Tierfries die ausgelassenen Tänzer vor, die wie in Korinth, Chalkis und Ostjonien den Einzug der Satyrn vorbereiten.

Wie wir es in der spätkorinthischen und chalkidischen Fabrik verfolgen konnten, geht auch in Athen der breite, massige älterschwarzfigurige Stil in Gefäßformen und Figurenvortrag zu immer eleganterer Knappheit und Präzision über: auf Sophilos folgt Klitias. Die vom Töpfer Ergotimos ,,gemachte", von Klitias ,,gemalte", nach ihrem Entdecker benannte Françoisvase in Florenz (Abb. 90 und 91) verrät schon im straff ansteigenden Kontur des Kessels den Geist einer neuen Zeit und geht über die behäbige Form des Gorgonenkessels (Abb. 50) ebensoweit hinaus als die spätkorinthischen Kratere über die Eurytiosvase (Abb. 65). Ergotimos hält zwischen den alten behäbigen Gefäßformen und den eleganteren der chalkidischen Blütezeit (vgl. S. 98) ebenso die Mitte als Klitias zwischen dem Figurenstil des Sophilos und des Amasis; und wie Ergotimos in der feinen Durchbildung der Kraterform das Höchste leistet und mit den gestreckten und eingerollten



Abb. 90. Krater des Klitias und Ergotimos in Florenz (sog. Françoisvase).
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

Henkelbügeln seinem Gefäß ein prunkhaftes Gepräge verleiht, so bietet Klitias in dem die ganze Fläche überziehenden Figurenschmuck und in der unerhört subtilen Durchführung aller Details eine in ihrer Art unübertreffliche Verfeinerung des schwarzfigurigen Stils. Töpfer und Maler tun hier einen Schritt, der der attischen Keramik die Vormachtstellung für alle Zeiten sichert.

Besonders reich ist der Festzug behandelt, den die Olympier im Hauptstreif zu Ehren der neuvermählten Meergöttin veranstalten. Wir sahen schon, daß Klitias hier einen alten Typus zugrunde

legt. Die durch den Gegenstand geforderte repräsentative Feierlichkeit verleiht diesem Streif ein altertümliches Gepräge; besonders die fast nur mikroskopisch wahrnehmbaren Muster der reichverzierten Festkleider, die von einer unheimlichen Geduld und Akkuratesse des Malers zeugen, erhöhen den steif-altehrwürdigen Eindruck. Aber mit Sophilos verglichen, zeigt Klitias einen beträchtlichen Fortschritt in der Naturwiedergabe. Die Vorderansicht des Dionysoskopfes, dessen maskenhafte Bildung aus dem Kult den Weg in die Vasenmalerei fand, soll dafür nicht geltend gemacht werden; wohl aber die geringere Schwerfälligkeit der Figuren, die kleinere Bildung des Auges, die Streifenteilung der Mäntel, die hier und da schon faltenartig konvergiert, das Zurücktreten der Inschriften im Raum. Die anderen Friese zeigen Klitias auch als Meister in der Darstellung bewegten Lebens: die Ankunft des Theseusschiffes auf Delos (Abb. 91), die Meleagerjagd, die Kentaurenschlacht, das Wettfahren, die Rückführung des Hephäst, das Troilosabenteuer und der entzückende Fries des Fußes mit dem Kampf der Kraniche und Zwerge; selbst der heraldische Tierfries wird von dieser Lebendigkeit ergriffen, zwischen dem Sphinx- und Greifenwappen fallen die nunmehr ganz elegant und knapp behandelten Tiere über einander her. Wieviel an diesen Szenen der Erfindergabe und unmittelbaren Naturbeobachtung des Klitias verdankt wird, ist nicht mehr auszumachen. Die derbe Frische und Naturnähe der jonischen Maler besitzt er jedenfalls nicht, dafür einen eminenten Sinn für klare und prägnante Typik, und überhaupt scheinen Abstraktionsgabe und Disziplin den Attikern eigentümlicher gewesen zu sein als den unbekümmerter zupackenden Joniern. Vielleicht hat Klitias es östlichen Meistern abgesehen, wenn er die Heraldik des Tierstreifens durch kämpfende Gruppen unterbricht; und jedenfalls ziehen die Satyrn, die den trunkenen Hephäst begleiten, aus dem Osten in die attische Keramik ein.

In der Technik des Figürlichen klingt der alte Stil würdig aus: noch wird das Weiß direkt auf den Tongrund aufgesetzt, ist das Gesicht des Mannes rot gefärbt, stehen Rappen gegen Schimmel. Aber mit der Vollendung von Ton und Malschwarz, mit der minutiösen Ausbildung der Ritzung bahnt sich ein neues Farbempfinden an, das von der alten Buntheit ablenkt; die Meister der Françoisvase gingen selbst in ihren späteren Werken zum neuen System über, das die weiße Farbe untermalt und das Rot im männ-



Abb. 91. Ankunft des Theseusschiffs auf Delos. Von der Françoisvase.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

lichen Akt ganz aufgibt, einem System, das andere weniger subtile Maler vielleicht schon vorbereitet hatten.

Das Preisrennen im Halsstreif der Françoisvase führt uns ein altbeliebtes Kampfspiel vor, das Pisistratus nach der Überlieferung in den sechziger Jahren bei der Reform des Panathenäenfestes durch andere Wettspiele ersetzt hat. Gleichzeitig muß er ein neues Kultbild der Athena auf der Akropolis errichtet haben, das die Göttin entgegen der alten Auffassung (vgl. S. 86), der noch die Françoisvase durchaus huldigt, im vollen Waffenschmuck darstellte. Denn auf den Preisgefäßen, die voll kostbaren Öls und mit der Aufschrift „Von den Kampfspielen der Stadt Athen" den Siegern verliehen wurden, erscheint Athena immer als kämpfende Kriegerin, so wie sie der Dichter Stesichoros und Gemälde der Sophiloszeit aus dem Haupt des Zeus hatten entspringen lassen. Die älteste dieser panathenäischen Preisvasen (von deren Form das viel jüngere, etwa 520 entstandene Exemplar Abb. 102 ein Bild geben mag) zeigt auf der Vorderseite den neuen Athenatypus erst im Werden und bringt auf der Rückseite das immer seltener werdende Wagenrennen. Da sich dies Gefäß im Stil, besonders in der Tierdekoration des Halses noch eng an die Sophilosgruppe anschließt, andererseits das Weiß schon untermalt, so wird man die Françoisvase und den Übergang zur jüngern Technik von den sechziger Jahren des VI. Jahrhunderts nicht abrücken können.

Die an die Françoisvase unmittelbar anschließende Gruppe von Krateren, Kesseln, Hydrien, Amphoren und andern Gefäßen pflegt man, soweit sie nicht von starken Individualitäten unterbrochen wird, mit dem antiquierten, aus den etruskischen Fundorten geholten Namen tyrrenisch zu bezeichnen. Der konser-



Abb. 92. Älterattische Schale mit dem Kirkeabenteuer, in Boston.

vative und oft sehr stark handwerksmäßige Charakter dieser Gefäße verdeckt die fortschrittlichen Elemente nicht. Die Gefäße nehmen die uns von Chalkis bekannte schlankere eiförmige Gestalt an, der alte Halsschmuck der Amphoren (S. 124) wird durchs Palmettenlotosband ersetzt. Die weiße Farbe wird durchaus auf schwarzen Grund gesetzt; Herakles wird öfters mit dem Löwenfell, Athena wenigstens mit Helm und Lanze ausgestattet, an die Stelle der altväterischen burlesken Tänzer und nackten Weiber treten allmählich Satyrn und Mänaden. Fortschritte in der Naturbeobachtung verrät diese zweitrangige Gruppe kaum. Sie zehrt von den Errungenschaften der großen Meister, von korinthisierenden Traditionen und von östlichen Einflüssen. Die neben den Bildfeldamphoren hergehenden Streifenamphoren wetteifern mit der Françoisvase in der Häufung der Figurenfriese, nur ersparen sie sich szenische Darstellungen in den untern Streifen durch Palmettenlotos- und Tierbänder. Damit bleibt das Gesamtbild den Vurvavasen, dem Gorgonenkessel (Abb. 50) und vielen Gefäßen der Sophiloszeit noch sehr verwandt. Die Traditionen des VII. Jahrhunderts klingen in dieser handwerklichen Gruppe aus; die großen Meister des zweiten Drittels des Jahrhunderts bringen, vielleicht aus Chalkis, neue Gefäßtypen und neue Dekorationsarten.

Der Übergang mag zuerst an der Trinkschale verfolgt werden, die zum Glück durch viele signierte Exemplare ihre Entwicklung einigermaßen verfolgen läßt. Die Firma des Ergotimos



Abb. 93. Kleinmeisterschale in München.

trägt eine Knopfhenkelschale ohne abgesetzten Rand, deren Innenbild von Stabwerk umrahmt ist, also eine Schale des uns von Korinth und Chalkis bekannten Typus; auf den Außenbildern ist der Satyr noch äußerlich mit den Zechern alten Stils verbunden, hat also den Anschluß an Dionysos und seine Mänaden noch nicht gefunden. Dieser Schalentypus erweist sich als Träger starker chalkidischer Einflüsse, besonders in etwas jüngeren Exemplaren wie dem Bostoner (Abb. 92), auf dem die (weiß auf schwarz gemalte) Kirke den Genossen des Odysseus den verhängnisvollen Zaubertrank und sich selbst ein jähes Ende bereitet. Zweig und Knospenband, wohl auch der von vorn gesehene Hund (vgl. S. 103) und manches im Figurenstil stammt aus der Nachbarfabrik. Derselbe chalkidische Einschlag ist auf einem zweiten Schalentypus dieser Zeit, dem mit abgesetztem Rand (vgl. die Schale in Kirkes Hand), zu verspüren, der seine Figuren eine Zeitlang unbekümmert über den Knick hinwegzeichnet, um schließlich zwischen Henkelstreif und Randfries eine reinliche Scheidung vorzunehmen: der Rand wird z. B. mit einem Zweig verziert oder überhaupt schwarz gedeckt, der Henkelstreif trägt figürlichen

Schmuck oder die Künstlerinschrift in saubern Lettern zwischen den vom Henkel ausgehenden Palmetten. Diesen Fortschritt haben die Meister der Françoisvase noch selbst vollzogen: in Naukratis, im kleinasiatischen Hinterland haben sich signierte Stücke gefunden, redende Dokumente von der Beliebtheit der feinen attischen Ware im Osten, die den Umschwung des jonischen Stils (S. 110) erklären helfen.

Die Werkstatt des Ergotimos ist an seinen Sohn Eucheiros übergegangen; ihn wie auch die Söhne des Nearchos: Ergoteles und Tleson treffen wir unter den sogenannten Kleinmeistern, den Fabrikanten feiner hochstieliger Schalen, die mit besonderem Stolz, wohl auch aus dekorativen Gründen, ihre Namen auf ihre Produkte setzen. Über zwanzig Fabrikantennamen, darunter der des Exekias, Pamphaios, Charitaios, Hischylos und Nikosthenes, sind uns auf diesen Gefäßen überliefert worden, ein gewichtiges Zeugnis für die Lebhaftigkeit der attischen Produktion in der Generation nach Klitias und Ergotimos. Diese Meister wahren die Scheidung des Henkel- und Randstreifens durchaus, auch wenn sie den Rand mit der Schale verschmelzen. Wie bei Klitias trägt der Henkelstreif die Meisterinschrift oder auch einen Trinkspruch; in diesem Fall rückt die Darstellung, die aus sauberen Miniaturfiguren oder einem in feinen Umrissen gezeichneten weiblichen Kopf besteht, in den Oberstreifen (Abb. 93). Sehr häufig ist daneben die schwarze Bemalung des Rands und figürliche Verzierung des Henkelstreifs. Im Figürlichen sprechen dekorative Tendenzen, die mehr Absichtlichkeit als Konvention verraten, sehr laut. Das Innenbild besteht häufig aus der Gorgonenmaske oder einer dem Rund angepaßten raumfüllenden Figur, die Außenbilder bringen sehr oft „sinnlose" Kompositionen (Tierwappen, Flügelwesen, Läufer, Reiter, Mantelmänner), aus denen sich Jagd- und Verfolgungsszenen, Wettrennen und Hahnenkämpfe entwickeln; aber auch mythologische Szenen und figurenreiche lebhafte Schlachtenbilder kommen vor. Wenn solche Szenen noch von heraldischen Tieren flankiert werden, so sind damit uralte Traditionen bewußt festgehalten.

Auf der Münchner Schale (Abb. 93) rühmt der Maler in der Inschrift die Schönheit der Kalistanthe. Ungleich häufiger erscheint der Preis schöner Knaben, von dem jetzt ein Jahrhundert lang die griechischen Vasen wiederhallen, und die päderastischen Szenen, die seit der späteren Klitiaszeit zur Darstellung kommen,



Abb. 94. Dionysos im Schiff. Innenbild einer Augenschale des Exekias, in München.

liefern die Erklärung dieser merkwürdigen Inschriften. Die Gefeierten sind nur selten als die Geliebten der Vasenmaler zu denken, viel häufiger als angeschwärmte Söhne der besten Gesellschaft. Der Historiker zieht aus diesem Schönheitskultus seinen Nutzen. Manche dieser Schönen sind fest datierte Größen und jedenfalls rückt der gemeinsame „Lieblingsname" alle Gefäße, die ihn tragen, in eine kurze Spanne Zeit zusammen, denn mehr als ein Jahrzehnt vergönnt der Neid der Götter dem Sterblichen die Blüte der Schönheit nicht.

Reichen die Kleinmeisterschalen bis an den Beginn des rotfigurigen Stils (S. 143) heran, so überdauern die Augenschalen diese Grenze um ein gutes Stück. Der Typus muß in der jüngern Kleinmeisterzeit aus der Phineusfabrik (S. 102) nach Athen gebracht worden sein und vielleicht war der Jonier Amasis, von dem ein prächtiges Stück mit einer zweighaltenden Figur zwischen den Augen herrührt, an dieser Einbürgerung stark beteiligt. Die schwellenden Formen und den lebensprühenden Stil der Vorbilder erreichen die Attiker freilich nie. Mit diesem Typus kommt die einheitlich verzierte ungeteilte Schalenwandung wieder zu Ehren, deren sich dann die rotfigurige Malerei fast ausschließlich bedient. Die Innenseite ist gewöhnlich nicht reicher geschmückt als die der Kleinmeisterschalen. Wenn Exekias einmal das ganze Rund mit einem wundervollen Idyll, dem von Delphinen umtanzten Bringer des Weinstocks im Segelboot, verziert (Abb. 94), so gehört dies zu den Seltenheiten; die ziegelrote Bemalung des Grunds ist vollends ein Unikum.

Die Namen Ergotimos und Klitias, Exekias und Amasis, Charitaios, Pamphaios und Nikosthenes beweisen, daß sich die Schalenfabrikation keineswegs als Spezialität abgelöst hat, und daß es sehr wohl auf Zufall beruhen kann, wenn die Firmen der größeren Gefäße nicht unter den „Kleinmeistern" wiederkehren.

Die größeren Meistervasen zeigen natürlich den Fortschritt des Stils viel deutlicher als die konservative tyrrenische Ware und die Schalen. Wir bemerkten schon, daß an die Françoisvase sich individuelle Stücke anschließen, die von der gleichzeitigen Massenware stark abstechen (S. 127). Der Meister eines prächtigen jonisierenden Kessels von der Akropolis, der gelegentlich das Männergesicht noch rot färbt, ist wohl wie seine Zeitgenossen Kolchos und Lydos aus dem Osten eingewandert. Wie Klitias, ziehen diese Meister die reiche Musterung der Gewänder der Faltengebung vor; die Eintönigkeit der weißen Chitone beleben sie durch



Abb. 95. Iliupersis (Trojas Ende). Von einer älterschwarzfigurigen Bauchamphora in Berlin.

Vertikalen, die Mantelflächen durch Streifenteilung. Diese Gliederung erstrebt noch keine Tiefenwirkung. Wenn aber Nearchos, der Vater zweier Kleinmeister (vgl. S. 130 und 145), auch den kurzen Männerchiton durch wellige Linien in schwarze und rote Streifen zerlegt, so schwebt ihm schon Faltengebung vor und Kolchos legt die Mantelenden deutlich in Schichten. Diese Emanzipation von der alten Flächenhaftigkeit, die zur Kleinmeisterzeit in den Werken des Amasis und Exekias zum Durchbruch des Faltenstils führt, soll auf ausgewählten Amphoren und Hydrien im Zusammenhang mit dem Wandel von Gefäßformen und Dekoration aufgezeigt werden.

Wir beginnen mit der Bauchamphora, die wir im ausgehenden VII. Jahrhundert ihr ausgespartes Viereck mit Pferde- und Frauenkopf verzieren sahen und die in der Sophiloszeit ihr oft tierverziertes Bildfeld oben mit einem Ornamentband zu säumen beginnt. Prächtige Exemplare der Klitiaszeit, die den Tierschmuck in einen Sockelfries verweisen oder ganz aufgeben, zeigen einen deutlichen Wandel in der Form: indem die zuerst ohrenartig abstehenden Henkel senkrecht in die Höhe gezogen werden, wird der Gefäßbauch gewissermaßen gestrafft. Vasen, wie die des Taleides mit der Tötung des Minotauros oder wie die unsignierte Iliupersisvase in Berlin (Abb. 95) mit der bunten abwechselnden Guirlande und dem alten schweren Fuß der Françoisvase gehören noch eng in diesen Kreis. Auf beiden Gefäßen dienen stehende Figuren als Erweiterung einer bewegten Mittelgruppe, aber der Iliupersismeister verschmilzt sein Triptychon weit besser als Taleides seine parataktische Komposition von Heldenkampf und Zuschauern: neben dem grimmigen Neoptolemos, der schon einen Troer niedergestreckt hat und eben im Begriff ist, dem greisen König und seinem Enkel mit einem Streich den Garaus zu machen, bedroht Menelaos sein wiedergewonnenes treuloses Weib, während auf der andern Seite des Priamos flehende Bitten von Frau und Tochter unterstützt werden: ein inhaltsreiches Bild von echt archaischer Anschaulichkeit und Gesprächigkeit, trefflich gezeichnet und komponiert. Nicht nur die Technik des Weiß führt über die Françoisvase hinaus; der Rosettenschmuck der Gewänder ist für die Folgezeit geradezu typisch (vgl. Abb. 92), die wellige Streifung des kurzen Chitons und die einfache Schichtung der Mäntel erinnert an Nearchos und Kolchos und ob Klitias einen Sterbenden schon so ausgezeichnet hätte charakterisieren können als unser Meister, ist zum Mindesten fraglich.



Abb. 96. Kelternde Satyrn. Von einer Bauchamphora in Würzburg.



Abb. 97. Achilleus und Aias beim Brettspiel. Bauchamphora des Exekias in Rom.

Die chalkidisierende Strömung, die um diese Zeit mächtig einsetzt, erfaßt auch die Bauchamphora. Der gewölbte Fuß wird mehr tellerartig, ein Tonring verbindet ihn mit dem spitzer zulaufenden Bauchende; die chalkidische Knospenguirlande (Abb. 72) tritt eine Zeitlang häufig an die Stelle des immer knapper und einförmiger werdenden Palmettenlotosbandes, und wie in Chalkis kann auch ein Figurenfries (Abb. 96) diesen Platz einnehmen. Der Typus gehört der ältern Kleinmeisterzeit an. Von Exekias, der selbst im Nebenamt „Kleinmeister" war, stammt ein Exemplar im Louvre mit dem Preis des schönen Stesias, ein Jugendwerk dieses würdigen Nachfolgers des Klitias, auf dem chalkidische Vorbilder aufs Feinste durchgearbeitet sind, ohne daß der geringste Versuch einer Faltengebung unternommen wird. Die unsignierte Würzburger Amphora des Amasis (Abb. 96), wie alle Gefäße dieses Meisters apart in der Form und von vollendeter Technik, ist fortschrittlicher und wohl auch etwas jünger als die Stesiasamphora des Exekias: der Mantel des Dionysos auf der Vorderseite ist in drei Schichten gelegt; die ganz unattisch stilisierten zottigen Satyrn, die auf dem andern Bild unter Flötenklang die heißgeliebte Gottesgabe ernten, keltern und in Fässer verteilen, zeigen denselben



Abb. 98. Halsamphora des Amasis in Paris. Dionysos und Mänaden.

Zusammenhang mit der Phineusfabrik wie die Augenschale (S. 132). Die technische Vollendung und prächtige dekorative Wirkung der Amasisvasen wird höchstens noch durch eine wundervolle gleichzeitige Gefäßgruppe übertroffen, die man die „affektierte" zu nennen pflegt, weil sie die lebendige Darstellung der Figurenwelt bewußt dem ornamentalen Gesamteindruck opfert.

Die überzierlichen Werke des Exekias, die „affektierten" Vasen, die minutiösen Kleinmeisterschalen repräsentieren die letzte Verfeinerung des Silhouettenstils, seinen letzten Trumpf.



Abb. 99. Halsamphora mit Satyrmaske zwischen Augen. München.

Die Zukunft gehörte nicht den Virtuosen der verzierten Fläche, sondern den Darstellern der bewegten. In der letzten vorrotfigurigen Phase der Bauchamphora, in der die bandartigen Henkel und der engere Hals höher gezogen werden und die starre gegenständige Guirlande kanonisch wird, geht der reifer gewordene Exekias zur reichen Faltengebung über: auf der stimmungsvollen Amphora in Rom, die nicht mehr den Knaben Stesias, sondern den Onetorides preist (Abb. 97), entfaltet er zwar in den Mänteln der Brettspieler mit einer kaum glaublichen Hingabe ans Detail die letzten Möglichkeiten seiner subtilen Technik, aber selbst diese Prachtgewänder schieben ihre Ränder übereinander und auf der Rückseite der Vase erscheinen neben faltenlosen gemusterten Kleidern reich mit Falten belebte Mäntel. Die Amphora muß in der Zeit der Augenschale (Abb. 94) entstanden sein; nicht

nur der Stimmungsgehalt, sondern auch die geschichteten schwarzroten Chitone der Außenbilder weisen in die Spätzeit des Meisters.

Die Halsamphoren ergänzen das Bild der beiden großen Meister. Die alten schweren Formen mit dem gewölbten Fuß nehmen chalkidische Einflüsse auf und machen denselben Wandel durch, den wir von Chalkis kennen. Die altmodische Verzierung mit Tierstreifen wird von den tyrrenischen Vasen, die mit dem umlaufenden Bildfeld von der „affektierten“ Gruppe noch eine Zeitlang beibehalten, bis der jüngerchalkidische Typus (Abb. 70) sich das ganze Feld erobert. Amasis scheint ihn nicht nur in Athen eingeführt, sondern auch die schöne Variante mit der rechtwinklig umbiegenden liegenden Schulter und den weiten unten in Ranken auslaufenden Henkeln geschaffen zu haben; denn gerade diese fortlaufenden Ranken sind altes Gut seiner östlichen Heimat. Das Henkelornament isoliert die beiden Bildseiten und befreit die Figuren vom Frieszwang. Die Pariser Amphora mit Dionysos und der interessanten verschlungenen Mänadengruppe (Abb. 98) ist der Würzburger Bauchamphora (Abb. 96) eng verwandt, nicht nur in den Doppelstrahlen, die Amasis liebt, in der Gruppe, die dort auf Satyrn genau übertragen ist, in der beginnenden Schichtung des Mantels, sondern auch in vielen Einzelheiten des stark persönlichen Stils. Interessant ist die Abneigung gegen die weiße Farbe. Auf beiden Gefäßen ist der Leinenchiton des Gottes schwarz gelassen, die Pariser Mänaden sind nur in Umrißlinien wiedergegeben; soweit geht sonst die Reaktion gegen die alte Buntheit nur selten: bei der Athena der Kolchoskanne und den Mädchenbüsten der Kleinmeister (Abb. 93). Die beiden anderen Amphoren des Amasis sind fortgeschrittener. Die Gefäßform ist schlanker, die Dekoration einfacher, das Verhältnis der Figuren zum Raum freier geworden. Die Körper sind nicht mehr die gedrungenen breitschenkeligen des ältern Stils, das Auge dominiert nicht mehr wie früher. Wenn der kurze Chiton nicht bloß in schwarze und rote Schichten gelegt, sondern sogar mit einem ganz natürlich gewellten Saum versehen

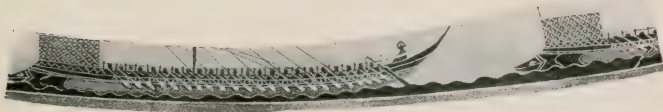


Abb. 100. Ruderschiffe. Vom Innenrand eines Kessels des Exekias in Rom.

wird, so geht der Maler damit weit über das bei Exekias und selbst frührotfigurigen Meistern übliche Maß hinaus. Er braucht deswegen nicht besonders spät angesetzt zu werden, denn die unbefangenen jonischen Meister der cäretaner Hydrien, vielleicht seine Landsleute, haben ihm diesen Saum schon vorgemacht. Dieser Jonismus spricht sehr dafür, daß Amasis, der nur als Töpfer signiert, alle seine Gefäße selbst bemalt und nicht nur in Gefäßformen und Dekoration, sondern auch im Figurenstil bahnbrechend gewirkt hat. Exekias (bei dessen Werken die evidente Einheit der Malerhand manchmal noch ausdrücklich durch die Inschrift ,,hats gemacht und gemalt" betont wird) greift das Faltenproblem nicht so kühn an. Auch auf den beiden prächtigen Halsamphoren, die den Liebling seiner späteren Zeit preisen, legt er als guter Attiker das Gewand in saubergebügelte Schichten.

Die schlanke Münchner Halsamphora (Abb. 99) geht über die chalkidischen Vorbilder (vgl. Abb. 70) vielleicht noch weiter hinaus. Das Halsornament verbindet sie mit späten Exekiaswerken, die Augendekoration mit dem Schalentypus derselben Zeit, und auch die raumfüllenden Weinranken, die vielleicht Amasis aus der Phineusfabrik in die attische Malerei eingebürgert hat, sind ein Lieblingsmotiv der jüngeren Zeit. Die Satyrmaske ist, wie die Dionysosmaske, wohl aus dem Kult in die dekorative Malerei gelangt; wenn Klitias den Dionysos und Amasis den Satyr mit Kopf von vorn darstellt, ist der Einfluß dieser Masken nicht zu verkennen.

Den produktivsten Amphorenmaler nannten wir noch nicht. Nikosthenes hat einige prächtige Exemplare der Amasisart geliefert, die zum Teil wie der Exekiaskessel (Abb. 100) auf dem Gefäßbauch der prächtigen schwarzen Farbe zur Alleinherrschaft verhelfen; daneben eine Unmenge von merkwürdig metallhaften Amphoren mit Bandhenkeln (vgl. S. 112), deren Massenproduktion seine Spezialität zu sein scheint, wenn auch andere Meister die Form aufnahmen und modifizierten (vgl. Abb. 105). Die oft recht flüchtig und konservativ geübte Verzierung dieser Gefäße kann nicht von einem Maler stammen. Nikosthenes, von dem fast hundert signierte Gefäße erhalten sind, Kratere, ,,Amasis-" und ,,Nikosthenes-Amphoren", Kleinmeister- und Augenschalen, sauber gemalte Kannen mit weißem Malgrund und rotfigurige Gefäße, muß eine Reihe Maler beschäftigt haben. Den einzigen, der sich nennt, Epiktetos, werden wir noch kennen lernen.



Abb. 101. Ausfahrt. Von einer spätschwarzfigurigen Hydria in Berlin.



Abb. 102. Spätschwarzfiguriges Gefäß (Negerkopf).

Auch die Hydria, die ihre Verwendung oft selbst in köstlichen Brunnenszenen zeigt (Abb. 108), ändert ihre Gestalt. Ähnlich wie in Chalkis (S. 98) weicht der eiförmige Typus der Klitiaszeit, der z. B. auf dem Troilosbild der Françoisvase erscheint, allmählich dem jüngeren mit Bildfeld und wagrechter, separat verzierter Schulter. Timagora, ein Zeitgenosse des Exekias, liebt noch eine bauchige Form und gestaltet Henkel und Fuß noch nicht so zierlich wie Pamphaios. Seine Pariser Vase mit dem jüngern Tritonkampf-Typus (S. 87), auf der er des Unholds Gesicht aus Kontrastgründen noch rot malt, ist für die Chronologie besonders wichtig durch eine stark persönlich gefärbte Liebeserklärung an Andokides, den jungen Kollegen und späteren Hauptmeister des frührotfigurigen Stils. Ist Timagora der Vorläufer des Andokides, so ist Pamphaios der Rivale. Seine schlanke Londoner Hydria mit den leicht aufgebogenen Henkeln, auf der der Rebstock des Dionysos das ganze Bild überwuchert und die schwarzrote Streifung des Mantels reinen Faltencharakter annimmt, fällt schon in die Zeit

des rotfigurigen Stils, der etwa nach dem zweiten Drittel des Jahrhunderts mit der alten Technik zu konkurrieren beginnt und dem Pamphaios selbst seine Werkstatt öffnet.

Der neue Stil hat den alten durchaus nicht jäh verdrängt, es sind uns aus der Zeit seiner Herrschaft vielleicht mehr schwarzfigurige Vasen erhalten als aus der vorangehenden. In den führenden Ateliers wurden auch eine Zeitlang, oft von denselben Malern, beide Techniken nebeneinander geübt. Die Wagschale neigte sich rasch zu gunsten des aussparenden Stils und nach den Übergangszeiten des Andokides und Pamphaios versuchen sich nur wenig starke Individualitäten mehr im alten Silhouettenstil. Aber, obwohl aus der führenden Stellung verdrängt, hat dieser alte Stil mindestens bis in den Anfang des V. Jahrhunderts sich noch stark an der Produktion beteiligt; vor allem die Halsamphoren und Hydrien, deren sich der neue Stil nicht mit besonderem Eifer bemächtigte, wahren die Tradition.



Abb. 103. Panathenäische Amphora.

Die Gefäßformen strecken sich in dieser Spätzeit schlanker, die Palmettenlotosornamentik verliert Farbe, Schwung und Konsistenz. Die Hydrien biegen ihre Henkel steiler in die Höhe; die rankenumschriebene Palmettenreihe wird als Rahmenornament beliebt. Die Figuren bewegen sich im Raum viel freier und sind auch flüssiger gezeichnet; vor allem kommt die Faltengebung voll zum Durchbruch. Die roten Streifen, die ganz sinnlos zwischen

die geschwungenen Falten gemalt werden, erinnern nicht mehr daran, daß sie einst genähte Gewandteile bedeutet hatten; weiße Rosetten und rote Tupfen dienen als Flächenmuster, ein roter Strich als Saum. Auf der feinen, wohl schon euphronischer Zeit angehörigen Berliner Hydria (Abb. 101), die freilich aus ihrer Umgebung ganz herausfällt, wird sogar die alte runde Augenbildung dem natürlichen Oval angenähert.

Die Beziehungen zum rotfigurigen Stil, besonders gemeinsame Lieblingsnamen wie Hipparchos, Pedieus und Leagros, verhelfen zu einer zeitlichen Fixierung dieses Stils. Danach scheint die umschriebene Palmettenreihe erst in der frühen Leagroszeit (vgl. S. 148) aufzukommen; die Berliner Vase wird damit ebenso ans Ende des Jahrhunderts gerückt als eine Gruppe von Peliken mit reizenden Genreszenen und eine Reihe anderer Gefäße „rotfiguriger“ Form (vgl. S. 157).

Im neuen Jahrhundert verläuft sich die schwarzfigurige Produktion allmählich. Von den panathenäischen Amphoren (vgl. S. 127) und anderen Gefäßen abgesehen, die aus rituellen Gründen konservativ bleiben, pflegt nur mehr geringe kleine Ware den alten Stil weiter. Die Preisvasen lassen sich als Votive auf der athenischen Akropolis und in exportierten Exemplaren bis ins vierte Jahrhundert verfolgen, wo sie häufig durch Archontennamen aufs Jahr datiert sind; den alten Athenatypus geben sie selbst in der Spätzeit nicht auf, sondern ziehen ihn den schlanken Gefäßformen gemäß in die Länge und mischen auch sonst jüngere Züge ins alte Bild.

Ebensolang hat sich in Böotien, neben primitiven Versuchen attisch-rotfigurige Gefäße zu imitieren, die schwarzfigurige Malweise in den burlesken Mythenparodieen der sog. Kabiriongefäße gehalten, und schwarze Aufmalung auf hellem Grund zeigen auch die frühhellenistischen, in Alexandria hergestellten „Hadravasen“ und verwandte Erscheinungen der Spätzeit in verschiedenen Gegenden. Wirklich fortschrittlich waren diese jungen schwarzfigurigen Gefäße höchstens in der Ausbildung einer lockeren, freischwingenden vegetabilen Ornamentik; aber diese Fortschritte beruhten auf der reinen Pinseltechnik, nicht auf dem alten Ritzstil.

Der rotfigurige Stil in archaischer Zeit

Wie der plötzliche Wechsel der Technik vor sich gegangen ist, wie man auf den Einfall kam, statt Silhouetten auf den Tongrund zu malen, in Umriß gezeichnete Figuren aus der schwarzgedeckten Umgebung auszusparen, ist noch unerklärt. Die Umkehrung des Farbverhältnisses ist zwar nicht neu. Aus jonischen, korinthischen, attischen, böotischen Werkstätten ist helle Aufmalung auf dunkelm Grund bekannt, ein Teller aus Thera deckt die Umgebung seiner hellaufgemalten Figuren schwarz aus. Aber damit hat der rotfigurige Stil, der den Tongrund für seine Figuren ausnützt, nichts zu tun. Nur späte klazomenische Sarkophage (S. 112) können als seine Vorstufen gelten und es ist sehr leicht möglich, daß die neue Technik von ostjonischen Malern in Athen eingebürgert worden ist.

Jedenfalls fiel die Idee auf guten Boden. Die altertümliche Buntheit hatte man längst satt, die Vereinfachung der Farbenwirkung durch zunehmende Beschränkung auf die beiden Werte Ton und Firnis war im vollen Gang, der Effekt großer gefirnißter Flächen war an den Bauchamphoren und an ganz mit schwarzer Farbe gedeckten Gefäßen (S. 140) erprobt worden. Vor allem aber rang die in der großen Malerei jetzt mächtig einsetzende Umwälzung der Figurenzeichnung zum Ausdruck in der Gefäßmalerei. Ein Nachfolger des athenischen Malers Eumares, Kimon von Kleonä, hat nach Plinius die Schrägansichten und Verkürzungen erfunden, hat den Körper aus der archaischen Steifheit erlöst, die Glieder mit Gelenken ausgestattet, zum erstenmal Adern angegeben und die Falten und Bäusche des Gewandes dargestellt; dieser Kimon muß dem letzten Drittel des Jahrhunderts angehören, denn sein Vorläufer ist der Vater des Bildhauers Antenor, der zwar für den alten Töpfer Nearchos (S. 134), aber auch für die junge athenische Republik (510) gearbeitet hat. Wenn Plinius auch gewiß nach antiker Historikersitte zuviel „Erfindungen" konstatiert, soviel ist klar, daß nach Eumares in der athenischen Malerei sich ein Bruch mit der Tradition vollzog, daß hier zum erstenmal in der Weltgeschichte, ein für allemal, Fesseln gesprengt wurden, an denen bis dahin noch kaum gerührt worden war. Natürlich konnten die Vasenmaler nicht im Hintertreffen bleiben; aber da der alte Silhouetten-Ritzstil sich für die neuen Freiheiten der Zeichnung durchaus nicht eignete, andererseits die Konturzeichnung auf

hellem Grund den dekorativen Absichten der Gefäße, die einmal Silhouetten brauchten, zuwiderlief, so mußte der Einfall, das Farbverhältnis umzukehren, bei den Vasenmalern mit Begeisterung aufgenommen werden.

Die neue Erfindung vereinigt die gesteigerte Bewegungsfreiheit des Zeichners mit einer dekorativen Wirkung, die dem alten Stil nichts nachgibt. Die warmrote Innenfläche der Figuren, die der Maler mit den glänzenden zügigen „Relieflinien" beleben kann, kontrastiert aufs vornehmste mit dem wundervollen schwarzen Glanz des Grundes. Auch der neue Stil ist ein Silhouettenstil, benützt die ornamentale Wirkung der Figuren. Aber er birgt ganz andere Möglichkeiten, drängt von selbst von der Typik des alten Stils ab und zur Individualisierung der Figurenwelt hin. Der Gegensatz zwischen der schwarzen Silhouette des Mannes und der weißgedeckten der Frau fällt dahin, ebenso die mit dem Ritzstil zusammenhängende kreisrunde Bildung des Männerauges, die Buntheit der Gewänder und manches Andere. Der rotfigurige Stil geht auf die charakteristische Durchbildung des menschlichen Körpers und seiner Teile, auf das Studium der Gewandfalten, auf die lebendige Wiedergabe der Bewegung aus. Aber die zunehmende Naturalistik wird in echt griechischer Art auch gleichzeitig zur Typik; einmal gefundene Formeln werden von verschiedenen Meistern festgehalten und wiederholt, bis neue Entdeckungen kühnerer Geister sie überholen und in den Schatten stellen. Gerade im archaisch-rotfigurigen Stil bietet dieses lebhafte Ringen zwischen Formel und kühner Naturbeobachtung ein spannendes Schauspiel. Stück für Stück wird dem archaischen Stil abgerungen, bis nach etwa fünfzigjährigem Kampf um die Zeit der Perserkriege jene Freiheit der Naturwiedergabe erreicht ist, die dann zur Ausbildung einer neuen höheren Typik den Grund legt, zum polygnotisch-phidiasischen Stil.

Man kann diese Epoche, wenn man auf die Intensität des Strichs, auf das intime Verhältnis zwischen Künstler und Technik den Nachdruck legt, als den Höhepunkt der Vasenmalerei überhaupt betrachten. In ihr hat das künstlerische Handwerk seine größten Triumphe gefeiert, die vollendetste Synthese zwischen ornamentaler Typik und köstlicher Naturalistik geschaffen. Töpfer und Maler waren sich auch nie wieder so wie in dieser Epoche ihrer Leistungen bewußt, haben sich nie wieder so sehr als rivalisierende Individualitäten gefühlt. Zwar ist auch den alten schwarz-



Abb. 104. Athena und Herakles. Von einer Andokides-Amphora in München.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

figurigen Meistern, dem Timonidas, Klitias, Exekias und Amasis persönlicher Ausdruck nicht abzusprechen. Aber die rotfigurigen Eroberer der Natur, von denen jeder auf seine Art die alte Typik durchbricht, wirken ungleich differenzierter. Mit dem frischen Zug, der jetzt in die Vasenmalerei dringt, hängt es auch zusammen, wenn wir mehr als je die Entwicklung dieser Individualitäten verfolgen können. Die Meistersignaturen, die aus keiner Epoche in solcher Fülle erhalten sind, gewähren nicht bloß einen Einblick in die Vielseitigkeit der Produktion, sondern auch in das Werden der Persönlichkeiten, in ihr Ringen um immer neue Möglichkeiten.

Unter den Signaturen muß eine reinliche Scheidung von Töpfern und Malern vorgenommen werden. Der „Macher" ist niemals ohne weiteres für den bildlichen Schmuck seiner Gefäße verantwortlich; es hat vielmehr sehr den Anschein, als ob die Maler ziemlich freizügig gelebt hätten und bald von diesem, bald von jenem Werkstattinhaber beschäftigt worden seien. Womit es zusammenhängt, daß bald der Töpfer, bald der Maler, bald beide zusammen signieren und daß viele starke Persönlichkeiten sich der Signaturen ganz enthalten, entzieht sich unserer Kenntnis völlig.

Die Sitte der Lieblingsnamen verhilft mehr noch als im schwarzfigurigen Stil zur chronologischen Fixierung der Gefäße. Wir sahen schon, daß Andokides schön war, als Timagoras Werkstatt blühte. Zur Zeit seiner Meisterschaft feiern die „epiktetischen" Schalen und ein Oxforder Teller die schönen Knaben Stesagoras, Hipparchos und Miltiades. Ist Miltiades der Sieger von Marathon, Stesagoras sein Bruder, Hipparchos der Archon von 496, so wird man ihre Ephebenjahre und damit jene Gefäße etwa um 520 ansetzen. Memnons Schönheitsblüte muß in dieselbe Zeit fallen; denn eine der vielen Schalen mit seinem Namen zeigt, wie auch eine von Gales signierte Lekythos, den Sänger Anakreon, der von 522—514 bei den Pisistratiden zu Gast war. Die Maler Phintias und Euthymides preisen den Knaben Megakles; auf einer Votivplatte der Akropolis wurde derselbe Lieblingsname später durch einen andern ersetzt und nichts liegt näher, als diese Tilgung mit der 486 erfolgten Verbannung eines Megakles zu verbinden, der etwa 25 Jahre früher jener Lobsprüche würdig gewesen sein wird. Des Leagros Schönheitsblüte fällt in euphronische Zeit und jedenfalls früher als die Zerstörung Milets (494), bei der auch ein Leagrosgefäß zertrümmert wurde; der 465 gefallene Stratege Leagros wird im letzten Jahrzehnt des VI. Jahrhunderts Ephebe gewesen



Abb. 105. Hetäre, Satyr und Mänade. Amphora des Pamphaios in Paris.

sein. Sein Sohn Glaukon, der 440 Stratege war, datiert die Gefäße, die ihn mit Vatersnamen feiern, ein Menschenalter später, also etwa um 470. Der „Lieblings"-Chronologie widerspricht die einzige feste Fundtatsache nicht: im Massengrab von Marathon (490) hat sich als jüngste Beigabe eine Scherbe des in der spätern Leagroszeit aufkommenden Schalentypus mit einfachem Mäander (vgl. Abb. 115) gefunden. Die vor den Perserbrand (480) fälligen Akropolisfunde sind noch nicht mit Sicherheit ausgeschieden.

Nach dieser Chronologie muß der rotfigurige Stil etwa 50 Jahre vor dem Perserkrieg, mit dem man die archaische Kunstgeschichte



Abb. 106. Hektors Rüstung. Von einer Amphora des Malers Euthymides. München.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

zu beschließen pflegt, also etwa um 530 seinen Einzug in Athen gehalten haben. Wir sahen schon, daß die Werkstätten des Pamphaios und Nikosthenes ihm ihre Tore öffnen; beide Meister brechen nicht plötzlich mit dem alten Stil, der oft genug zusammen mit dem neuen auf dem nämlichen Gefäß noch seine Rechte geltend macht. Diese Gegenüberstellung der beiden Stile hat niemand augenfälliger gemacht als der Töpfer Andokides auf seinen prächtigen Bauchamphoren, die unmittelbar an Exekias anschließen; nie wird das Wesen der beiden Stile so deutlich als wenn an einem solchen Gefäß dieselbe Malerhand denselben Gegenstand in der alten und in der neuen Technik vorführt. Die unsignierte, aber sicher andokideische Münchner Amphora (Abb. 104) gehört trotz der Gleichheit des Sujets nicht zu diesen Beispielen; ihr schwarzfiguriges Heraklesbild ist gewiß von einem andern Maler als ihr rotfiguriges, auf dem derselbe feine und originelle Künstler (der Andokides-Maler) zu Wort kommt, wie auf den allermeisten signierten Werken. Wenn dieser Maler mit dem Töpfer identisch ist, war Andokides nicht bloß in Form und Dekoration seiner Gefäße,



Abb. 107. Theseus raubt Korone. Von einer Bauchamphora des Euthymides in München.

sondern auch als Zeichner ein Schüler und Nachfahre des Exekias. Er hat den Sinn für zierliche, detaillierte Zeichnung, für reichornamentierte Gewänder geerbt. Aus dem Heraklesbild spricht auch die gleiche Freude am stimmungsvollen Bild wie aus der Meerfahrt des Exekias (Abb. 94) und dem Brettspiel (Abb. 97), das er sogar „kopiert“ hat; und dieselbe intensive Versenkung in den Gegenstand macht alle andern Werke des Andokides reizvoll. Die Zeichnung erinnert noch in Vielem an den Lehrer; besonders die platt geschichteten Falten, die zwar schon die Chitone in reiches Gefältel auflösen und im Saum lebendiger ausklingen, aber die natürliche Wellung der späten Amasiswerke nicht anstreben. Auch die Ausfüllung des Raums mit Zweigen ist der schwarzfigurigen Technik gemäßer als der aussparenden. Aber nicht bloß das erneute Aktstudium, das in Zeichnung von Hand und



Abb. 108. Brunnenhaus, Schulterbild einer rotfigurigen Hydria des Hypsis. In Rom.

Fuß, im schulmäßig pointierten Ellbogen und Knie, im durchs Gewand gezeichneten Bein des Herakles zutage tritt, sondern auch die geschlossenere Komposition, die Individualisierung der Köpfe verraten den fortgeschritteneren Schüler.

Die rein rotfigurigen Andokidesgefäße sind nicht immer älter als die schwarzroten: die jüngste signierte Andokidesvase (in Madrid) vereinigt noch beide Techniken. Sie muß von einem dritten weniger archaisch empfindenden Maler geschmückt sein, der auch unter Menons Töpferfirma gearbeitet hat. Der Menon-Maler fügt zu den andokideischen Rahmenleisten schon die Reihe von umschriebenen Palmetten, wenn auch noch nicht im endgültigen Typus, und nähert sich auch im Stil schon dem jungen Euphronios und seinem Rivalen Euthymides. Dem Ornament der Madrider Vase glaubt man es anzusehen, daß es nicht als Leistenschmuck erdacht ist. Es muß aus der Rankenkomposition abgeleitet sein, die auf den rotfigurigen Gefäßen an die Stelle des Amasisornaments (Abb. 98) tritt und besonders als Henkelverzierung der Schalen ungeheuer beliebt wird. Auf der schönen Pariser Amphora, die der Übergangsmeister Pamphaios nach nikosthenischen Vorbildern gefertigt und wohl Oltos mit Satyrn- und Hetärenszenen bemalt hat (Abb. 105), erscheint es als Henkelzierat, zusammen mit einem ebenfalls neuartigen Kelchblattornament, das die Schulter schmückt. Die freie dekorative Kompositionsweise,

die man über Amasis (S. 139) und Klazomenä in den Fikellurastil (S. 82) zurückverfolgen kann, ist so recht nach dem Sinn des rotfigurigen Stils, der nicht nur den Frieszwang, sondern auch das Bildfeld abschüttelt: auf der Bauchamphora, die derselbe Maler beim Töpfer Euxitheos gemalt hat, wirft er den alten Bildrahmen, der jetzt doch nur mehr Schwarz von Schwarz trennt, über Bord, und seinem Beispiel folgen bald rascher, bald langsamer auch andere Meister.

Der Maler Euthymides zwar, der Zeitgenosse des jungen Euphronios und geniale Fortsetzer der andokideischen Bauchamphoren, behält auf seinen nunmehr rein rotfigurigen Gefäßen den Rahmen noch bei. Aber er verhilft nicht nur dem jüngern Palmettenornament zum Sieg über die alten Zickzack- und Knospenbänder (Abb. 106), sondern kommt der einheitlichen Wirkung auch dadurch entgegen, daß er das Ornament auszusparen, „rotfigurig“ zu bilden beginnt, wie es beim Henkelschmuck (Abb. 105) sich ohne weiteres ergab. Ins Bildfeld setzt er fast regelmäßig drei stehende Gestalten großen Maßstabs, an denen er den Fortschritt der Naturbeobachtung augenfällig demonstriert. Unter den Gewändern fangen die Körper an sich zu rühren, deren Akt, männlichen wie weiblichen, gerade in dieser Epoche die Künstler mit unermüdlichem Entdeckungseifer studieren. Die Früchte dieses Studiums kommen auf dem Münchner Priamosbild (Abb. 106) in der Zeichnung der Hände, in der differenzierten Stellung der Beine, in dem kühn von vorn gezeichneten Fuß, mehr noch auf



Abb. 109. Zwei Liebespaare. Schulterbild einer Hydria in Brüssel.
Aus Furtwängler Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

per Rückseite in den Beugungen und Drehungen dreier nackter getrunkener Männer mit reicher Muskelangabe zum Vorschein. Freilich präsentieren sich auch die Grenzen des perspektivischen behens deutlich, wenn der dem Auge fernere der beiden Brustmuskeln sich unter den näheren schiebt, wenn der Frauenbusen nach außen geklappt wird, wenn der Übergang der von vorn gesehenen Brust zu den Profilbeinen noch nicht ausgeglichen ist und der Kopf des umblickenden nach rechts schreitenden Mannes sich nach alter Weise noch ganz ins linke Profil dreht; der Künstler durchbricht zwar das alte Schema der einschichtigen Figur, aber seine Scheu vor den in die Tiefe führenden Linien ist noch zu mächtig, als daß er nicht lieber die Körperteile, deren Vorn und Hinten er empfindet, einfach schichtete. Aber gerade der Kontrast zwischen dem kühnen Vorwärtsstreben des Malers und der perspektivischen Gebundenheit, die Kampfstimmung, wenn man so will, macht die Vasenbilder dieser Zeit so reizvoll.

Obwohl die Körper nicht mehr so wie früher ins Gewand verpackt sind und das Kleid sich vielmehr der Körperlichkeit unterordnet, haben auch die Gewandstudien mächtig geblüht. Der Gegensatz zwischen dem schweren Wollmantel und dem feiner brechenden Leinenchiton kommt deutlich zur Anschauung. Die Faltentiefen des Mantels werden sogar, je nachdem sich die Falten eng stauen oder freier verteilen, durch dickeren oder dünnern Farbenauftrag abgestuft; die Chitonfalten vereinigen sich zu einzelnen Bündeln und verlaufen in den ausdrucksvollen sog. Schwalbenschwanzsäumen, die den Gewandkontur viel rhythmischer gliedern als die geschichteten Säume des Andokides.

Rüstungsszenen hatten schon chalkidische Maler vorgeführt. Die des Euthymides bedeutet dagegen einen großen psychologischen Fortschritt. Die besorgte Väterlichkeit des glatzköpfigen Alten, die Ängstlichkeit des zum erstenmal ausrückenden Muttersöhnchens sind glänzend festgehalten. Der Sinn für den Alltag war in dieser Zeit, die plötzlich in den Dingen um sich eine Welt künstlerischer Probleme erkannte, reger als je. Was kümmerte Euthymides sein Thema „Hektors Abschied"? Er zeichnete eine Szene aus des Nachbars Torweg und schrieb die heroischen Namen dazu.

Sein bestes Werk hat der Meister nicht signiert: die Münchner Amphora, auf der Theseus unter dem Protest der Helene (s. den Daumen) frech-fröhlich die Korone entführt (Abb. 107). Der Kopf des Räubers, dem nicht bloß der aus der Mitte nach innen verlegte

Augapfel seine gesteigerte Lebendigkeit verleiht, mag als Beispiel der neueroberten Ausdrucksmöglichkeiten dienen, der Ausschnitt aus dem Bild einen Begriff von dem Zauber archaischer Kunst vermitteln.

Die Bonner Hydria des Euthymides mit dem Lob des Megakles zeigt einen völlig neuen Gefäßtypus: im Gegensatz zur abgesetzten



Abb. 110. Rotfiguriges Trinkgefäß (Pferdekopf) in Boston.

schwarzfigurigen Form verschmilzt sie Hals und Bauch in eleganter Kurve, womit auch die altmodische Zwei- und Dreiteilung des bildlichen Schmucks dahinfällt. Denselben schönen Knaben preist der begabte Kollege Phintias, den wir aus seinen Anfängen in der Werkstatt des Deiniades sich immer glänzender entfalten sehen, auf einer Londoner Hydria der alten Form; aber die reizend bewegten Knaben, die auf dem Bild beim Wasserholen von einem ältern Herrn angesprochen werden, tragen schon Hydrien beider

Typen in den Händen und Phintias ist auch selbst gelegentlich zur jüngeren Form übergegangen; ähnlich wie der Maler **Hypsis** mit der reizenden Brunnenhausvase (Abb. 108), auf der auch das Nebeneinander beider Gefäßformen wiederkehrt: das Mädchen, das sich eben das Polster auf den Kopf legt, hat unter dem wasser-



Abb. 111. Trunkener Leierspieler. Von einer Schale des Skythes in Rom.

speienden Löwenkopf einen Krug des alten Typus stehen, während ihre Genossin eine aus dem Satyrmaul schon wohlgefüllte Hydria der neuen Form aufhebt. Von einer solchen Hydria stammt auch das Schulterbild mit den kühn gezeichneten beiden Liebespaaren (Abb. 109), die der noch nicht sicher benannte Maler mit einer Menge deutlich sichtbarer skizzierender Versuche vorbereitet hat. Das intensive Studium des weiblichen Aktes erhellt daraus ebenso wie aus dem Hetärenbild des Oltos (Abb. 105) und vielen anderen Vasenbildern der Zeit, und selbst wenn sie bekleidete Mädchen wiedergeben, opfern diese Maler ihre neuerworbenen

Kenntnisse nur ungern der äußeren Wahrscheinlichkeit und verhelfen dem Reiz des Körperumrisses auch unter dem Gewand zu seinem Recht, wie Hypsis auf seinem Brunnenbild (Abb. 108).

Wie die Bonner Hydria, zeugen andere Werke des Euthymides vom Aufkommen neuer Gefäßtypen: der Turiner Psykter und



Abb. 112. Flötenspieler und Tänzerin. Schale des Python und Epiktetos.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

die unsignierte Wiener Pelike. Vom Psykter, den man als Kühlgefäß betrachtet, mag das jüngere Exemplar in Rom (Abb. 135), dem freilich der engere zylinderförmige Unterteil fehlt, einen Begriff geben; die Pelike ist eine Art kleiner schlauchförmiger Bauchamphora. Einen Stamnos (vgl. Abb. 145) hat schon der Übergangsmeister Pamphaios dem Oltos zur Bemalung übergeben und auch der frührotfigurige Maler Smikros hat einen gemalt. Der Kelchkrater, eine Art vergrößerter Becher mit unten ansitzenden Henkeln, scheint in der Leagroszeit aufzukommen (Abb. 114).

Die merkwürdigen Gefäße in Kopfform (Abb. 102, 110) haben zwar in kleinerer Gestalt schon im protokorinthischen und altjonischen Stil zur Aufnahme von Salben und Öl gedient, scheinen aber erst in dieser Zeit als Humpen im Dienst des Zechers beliebt zu werden und die schönen Neger- und Mädchenköpfe mit den Lieblingsnamen Epilykos und Leagros bilden wohl den Anfang der Entwicklung, die in Sotades (S. 192) gipfelt.

Die anderen Trinkgefäße, der Kantharos, den die Satyrn des Duris schwingen (Abb. 125), der Skyphos, aus dem die Hetären des Euphronios trinken (Abb. 113) sind nur Fortsetzungen und Verfeinerungen alter Formen (vgl. Abb. 89, 43). Das Lieblingstrinkgerät ist natürlich die Schale, die schon seit der Kleinmeisterzeit in Fabrikation und Export an der Spitze der anderen Gefäße steht und jetzt nicht nur ihre feinste Durchbildung erhält, sondern auch durch die Fülle erhaltener Exemplare und den Inschriftenreichtum dem Historiker die wertvollsten Dienste leistet.

Auf der Andokidesamphora (Abb. 104), den Psykteren des Euphronios (Abb. 113) und Duris (Abb. 125) erscheint die Form mit abgesetzter Lippe. Dieser Ausläufer des alten Typus muß beliebter gewesen sein als die erhaltenen bemalten Exemplare vermuten lassen, stand aber sicher ganz gegen die einfach geschwungene Form zurück, die der rotfigurige Stil mit den Augenschalen übernommen und aufs Feinste vereinfacht und verlebendigt hat.

Die Geschichte dieser Schalen beginnt, wie die der Bauchamphoren mit Exemplaren gemischter Technik. Andokides hat sogar sein Prinzip der schwarz- und der rotfigurigen Gefäßhälfte auch auf Schalen ausgedehnt; aber dies Verfahren blieb zum Glück äußerst selten. Die Mischung der Techniken besteht bei den frühen Schalen vielmehr darin, daß im Innern das schwarzfigurige Bild, das sich mit seiner tongrundigen Kreisfläche so dekorativ vom schwarzgedeckten Rand abhob, noch festgehalten wurde, während außen zwischen die Augen und allmählich auch an ihre Stelle ausgesparte Figuren gesetzt wurden. Dies Verfahren ist z. B. mit den Fabrikantennamen Nikosthenes, Pamphaios, Hischylos und Chelis, mit den Malernamen Epiktetos, Psiax, mit dem Lieblingsnamen Memnon verknüpft. Wenn Skythes eine dem Epilykos gewidmete (unsignierte) Schale innen in rotfiguriger, außen in schwarzfiguriger Technik bemalt, so ist dies wie das Verfahren des Andokides eine Ausnahme und bewußte



Abb. 113. Hetären. Von einem Psykter des Malers Euphronios. St. Petersburg.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

Abkehr vom traditionellen Verhältnis. Der Übergang zur rein rotfigurigen Technik zwingt diese Meister, das Innenbild von der schwarzgedeckten Umgebung zu trennen. Zu dieser Trennung dient bis zur Leagroszeit ein schmaler tongrundiger Reif, den sie aus der schwarzgedeckten Umgebung aussparen; die Augendekoration wird auf diesen Schalen allmählich ganz fallen gelassen.

Nimmt man die Meisterfirmen dieser Gruppe mit denen der Übergangsschalen und der gleichzeitigen großen Gefäße zusammen, so kommt man mit der Zahl der Malernamen etwa auf ein Dutzend, mit der der Töpfernamen weit darüber hinaus und kann sich angesichts der reinen Zufälligkeit der erhaltenen Auswahl und angesichts der Anonymität anderer greifbarer Künstlerpersönlichkeiten einen Begriff von dem regen Leben machen, das damals im keramischen Viertel Athens geherrscht hat.

Es ist interessant zu verfolgen, wie sich die frührotfigurigen Schalen aus stark dekorativen Anfängen zu immer größerer Freiheit und Gegenständlichkeit aufschwingen. Schon das Einschieben der Figur zwischen die Augen, das aus der jonischen Phineusfabrik stammt, ist ,,sinnlos", ist dekoratives Schema, und auch, wenn er die Augendekoration aufgibt, setzt der Maler noch gern eine oder drei Figuren gewissermaßen als zentrales Motiv zwischen die breiten Ornamente der Henkel. Ja, selbst die figurenreichen Außenbilder, die in der Spätzeit des Töpfers Pamphaios, in der Blütezeit des Malers Oltos einsetzen, sind von dekorativer Schematik keineswegs frei, Reihung und Wappen sprechen laut mit und gelegentlich nehmen noch wie im Kleinmeisterstil Flügelpferde oder Sirenen die Darstellung in die Mitte. Sogar das altjonische Schema des rossehaltenden ,,Läufers" lebt auf einer Schale dieses Kreises wieder auf.

Auch das Innenbild steht zuerst noch unter starkem ornamentalem Zwang. Ganz im Gegensatz zu älterattischen Schalen der Klitiaszeit und zu spartanischen, die ihre Darstellung oft ohne Rücksicht auf den Raum unterbringen, schmiegt sich hier die Figur immer dem Rund an, breitet ihre Gliedmassen raumfüllend aus, stemmt Kopf und Füße oft gegen das Rändchen und verleiht dem Innenbild ein dekoratives und trotzdem bewegtes, gewissermaßen einem rotierenden Rad vergleichbares Ansehen. Man glaubt, die Maler hätten das Beugen, Kauern, Laufen, Drehen und Wenden schöner Knaben oft nur aus dem Grund studiert und skizziert, um für ihre Innenbilder Motive zu gewinnen. Skythes,



Abb. 114. Herakles und Antaios. Von einem Kelchkrater des Malers Euphronios. Paris.

Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.



Abb. 115. Hasenjagd. Innenbild einer Schale mit Lieblingsnamen Leagros. London.

der Meister schöner schwarzfiguriger Votivtafeln auf der Akropolis, der seine Schalen mit Vorliebe dem jungen Malerkollegen Epilykos gewidmet hat, geht im Innenbild der Schale in Rom (Abb. 111) über diese Stufe hinaus und füllt den Raum schon loser mit der wegstehenden Leier und dem frei angeordneten Knotenstock seines singenden Knaben; und Epiktetos, der seine wundervoll subtilen Figuren in langer Tätigkeit bei verschiedenen Töpfern: Nikosthenes, Hischylos, Pamphaios, Python und Pistoxenos gemalt hat, geht in der späten Londoner Pythonschale (Abb. 112) unterm Einfluß jüngerer Meister zum Zweifigurenbild über. Man merkt es ihren Körpern an, daß sie der Euphronios-Euthymideszeit vorausliegen. Bei seinem lebensprühenden Leierspieler, in dem wir getrost den geliebten Epilykos erblicken dürfen, tut Skythes in der Wiedergabe der Brustmuskeln noch des Guten zuviel und läßt die von vorn gesehenen Bauchmuskeln, die er mit verdünnter Farbe einträgt, in einer unmöglichen Art dagegen stoßen, und Epiktetos, der sich lange Zeit gegen Innenzeichnung stark ablehnend verhält, klappt die Brüste seiner Tänzerin nach außen und ruft



Abb. 116. Trunkener Satyr. Von einer Schale in Boston.

mit ihrer raumfüllenden Bewegung uralte Typik ins Gedächtnis. Aber der Meister einer Münchner Augenschale bringt schon Schrägansichten der Schilde und zeichnet ein knieendes Bein in Rückansicht, so daß die Sohle sichtbar wird und der Unterschenkel fast verschwindet. Rückansichten des menschlichen Körpers bringen auch Schalen aus der Werkstatt des Kachrylion, die uns ebenso in die Leagroszeit hinüberführt wie die Werke der uns schon bekannten Maler Phintias und Oltos. Denn Phintias hat den Dreifußraub seiner frühen Deiniades-Schale bald auf einer prächtigen Cornetaner Amphora weit überholt, und Oltos, der Maler der Pamphaiosamphora und der meisten Memnonschalen, geht auf den Prachtschalen der Euxitheoswerkstatt vom Preis des schönen Memnon zu dem des Leagros über.

Die Leagroszeit möchte man als den Höhepunkt der im archaisch-rotfigurigen Stil herrschenden dramatischen Spannung bezeichnen. In ihr sprengt Phintias die archaischen Fesseln seiner Jugendperiode, schafft Euthymides seine entscheidenden Werke, entfaltet sich der große Meister Euphronios, den Euthymides auf der Priamosamphora (Abb. 106) übertrumpft zu haben sich selber rühmt. Alle drei Gefäße, die des Euphronios Malersignaturen tragen, preisen den schönen Leagros: die noch in Kachrylions Werkstatt entstandene Münchner Geryoneusschale, die, wie die Leagrosschalen des Oltos, unterm Außenbild ein aus-

gespartes Band umschriebener Palmetten trägt; der Petersburger Psykter mit den Hetären (Abb. 113) und der Pariser Kelchkrater mit Antaios (Abb. 114). Das stimmungsvolle Interieur des Psykters setzt in seinen vollendet sauber und sicher gezeichneten Akten den Studien des Epiktetos (Abb. 112), Oltos (Abb. 105) und Genossen die Krone auf und wird dem wundervollen Gegenstand gerechter als viele perspektivisch fortgeschrittenere Bilder. Das im Hintergrund verschwindende Bein der durstigen Palaisto kehrt im Antaiosbild wieder, auf dem der Meister seine anatomischen Kenntnisse voll entfaltet und die verhüllende Haut so wenig respektiert als andere Maler das Gewand der Frauen; die Innenzeichnung wird nicht einmal wie gewöhnlich in verdünnter Farbe aufgetragen. Die Komposition des Bildes ist keineswegs sehr gelenk. Der Ringkampf des muskulösen, aber ganz urbanen Herakles mit dem struppigen Riesen (dessen rechte Hand ein Meisterstück der Zeichnung darstellt) ist das eigentliche Thema, die fast altmodisch gezeichneten entsetzten Weiber dienen wie Keule, Köcher und Löwenfell nur zur Ergänzung des wohl entlehnten dreieckigen Kampfschemas. Ein Palmetten- und Palmettenlotosband in „rotfiguriger" Stilisierung umrahmen kräftig das kühne Bild. Die Rückseite des Antaioskraters zeigt den Meister auf dem besten Weg, die Bauchmuskulatur von der Brust zur Scham richtig überzuleiten und damit endlich der althergebrachten Verdrehung des Körpers einen überzeugenden Ausdruck zu verleihen. Leider können wir Euphronios auf diesem Weg nicht weiter an der Hand signierter Gefäße folgen, denn die zehn Schalen mit seinem Namen, die von der Blüte des Leagros bis zu der seines Sohnes Glaukon herabführen, hat er nur als Töpfer signiert und zum Teil nachweisbar anderen Malern in Auftrag gegeben. Daß ein vorwärtsstrebender Kopf wie Euphronios in dieser ganzen Zeit den Pinsel nicht mehr in die Hand genommen hat, ist mehr wie unwahrscheinlich, und unter den unsignierten Vasen der Folgezeit müssen seine reiferen Werke vertreten sein.

Die beim Töpfer Sosias gefertigte Schale (Titelbild) hat man abwechselnd ihm und dem Maler Peithinos zugeschrieben; das ganz außergewöhnliche Stück wird eher einem dritten Unbekannten (dem „Sosias-Maler") gehören. An den alten Stil erinnert die raumfüllende Komposition, besonders das Anstemmen des Fußes gegen das Rändchen; aber das kühn verkürzte rechte Bein des Patroklos mit dem von oben gesehenen Fuß, den auch Euthy-



Abb. 117. Theseus auf dem Meeresgrund. Schale des Euphronios in Paris.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.



Abb. 118. Rasende Mänade. Von einer Spitzamphora in München.

mides und der reife Phintias kennen, die volle Entfaltung der Gewandbündel und Schwalbenschwanzsäume, vor allem der unerhört kühne Versuch der Öffnung des Augenwinkels führen uns in die kritische Phase der archaisch-rotfigurigen Malerei, in die Leagroszeit. Nur ein intensives Modellstudium konnte diesen Meister soweit vom Herdenweg ableiten; daß er mit den beigesetzten Namen Achilleus und Patroklos sich in Konflikt



Abb. 119. Kentauromachie. Innenbild einer Schale in München.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

mit der Ilias setzte, wog ihm wenig. — Auf der Sosiasschale ist übrigens mit einer technischen Neuerung Ernst gemacht, zu der auch Euphronios (Abb. 113), Euthymides (Abb. 107), Phintias und Hypsis (Abb. 108) allmählich übergehen: der Haarkontur ist nicht mehr durch die alte harte Ritzlinie, sondern durch eine schmale ausgesparte Linie vom schwarzen Grund getrennt.

Innerhalb der Schalen, die den schönen Leagros preisen, vollzieht sich ein Wandel in der Rahmung des Innenbilds: an die Stelle des tongrundigen Rändchens, das man durch Verdoppelung



Abb. 120. Akamas und Polyxena; Neoptolemos. Außenbild einer Brygosschale in Paris.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

gelegentlich in seiner Wirkung zu verstärken versucht hat, tritt der Mäander in verschiedenen Varianten, zuerst einfach und fortlaufend (Abb. 115—117, 119), dann immer häufiger in aufgelöster und durchbrochener Form (Abb. 122). Den neuen Rahmen zeigt z. B. die Londoner Schale, die die raumfüllenden Bewegungen des laufenden Leagros so ungezwungen mit der Hasenjagd motiviert (Abb. 115). Der Leagros der Schale stimmt mit dem des Antaioskraters so sehr überein, daß man Euphronios diesen Fortschritt zuweisen darf; denn der ausgesparte Haarkontur und die organische Verbindung von Brust und Bauch geht über die Stufe des Kraters hinaus. Einen weiteren Schritt desselben Meisters nach vorwärts darf man wohl in der Bostoner Schale sehen, die den Preis des Leagros mit dem des Athenodotos vereinigt (Abb. 116). Der Satyr ist vielleicht nie so sehr in seinem innersten Wesen erfaßt worden wie in diesem Prachtexemplar, das auf der ausgeleerten Spitzamphora hockt und förmlich einen Duft von Wein und Geilheit ausströmt. Seine Bewegtheit führt freilich schon weit über den Antaioskrater hinaus und eine engverwandte Londoner Athenodotosschale trägt diese Bewegtheit in den Gegenstand des Kraters selbst, in den Ringkampf des Herakles mit Antaios.

Hat sich Euphronios dermaßen selbst überholt, so wird man ihm auch die Weiterentwicklung der Panaitiosstufe zutrauen, zu der von den Athenodotosschalen nur mehr ein Schritt ist. In die Übergangszeit, also etwa ans Ende des VI. Jahrhunderts gehört



Abb. 121. Kämpfe bei Trojas Zerstörung. Von derselben Schale.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

die Pariser Theseusschale, die Euphronios als Töpfer signiert, aber ohne Lieblingsnamen gelassen hat. Die kühn gezeichneten Außenbilder scheinen die Brücke zum Stil des Panaitiosmeisters zu schlagen, jenes kraftvollen, vielleicht mit dem späteren Euphronios identischen Malers, von dessen Hand die Londoner Panaitiosschale mit Euphronios Töpfersignatur stammt. Das reiche und zierliche Innenbild (Abb. 117) steht zu den Außenbildern in einem gewissen Kontrast und hat zu Frühwerken des Duris so enge Beziehungen, daß man sich fragen kann, ob Euphronios den Schmuck des Innenbildes nicht einem begabten Schüler zierlicherer Richtung anvertraut hat. Aber vielleicht rührt dieser Kontrast nur von der repräsentativen Feierlichkeit des Gegenstandes her: der junge Theseus ist, um sich als Sohn Poseidons zu legitimieren, in den Grund des Meers hinabgetaucht und wird im Beisein der Athena von Amphitrite begrüßt.

Die Zeit des Panaitios und die z. T. mit ihr zusammenfallende des Chairestratos beseitigt viele Härten der Leagrosstufe. Die Drehungen der Körper verlieren das Gewaltsame; im beidfüßigen frontalen Stand, in der Schrägansicht des Kopfes werden neue Möglichkeiten angebahnt. Der Augapfel liegt jetzt immer im innern Augenwinkel, ohne daß der kühne Vorstoß des Sosias-Malers allgemeine Annahme findet. Vor allem kommt ins Gewand ein neuer Fluß. Die Aufteilung des Chitons in Faltenbündel weicht

immer mehr einer natürlicheren gleichmäßigeren Verteilung, das Faltenspiel der Mantelsäume betont gern ein dicker Parallelstrich. Diese Tendenzen finden in der späteren Chairestratos-, in der Hippodamaszeit, mit der etwa das Jahr 480 erreicht wird, ihre Vollendung. Die Meister dieser jüngeren Zeit schalten schon mühelos mit den Errungenschaften ihrer Vorläufer; die alte herbe Kraft weicht zierlicher Eleganz oder schwungvoller Lebendigkeit. Auch das Verhältnis der Figuren zum Raum wird anders; die Gestalten bewegen sich freier, räumlich ungebundener, umgeben sich mit Luft. So kommt auch die freie Dekoration der Oltos-amphora (S. 153) immer mehr zum Durchbruch. Die kleinen, sogen. nolanischen Halsamphoren, die jetzt beliebten Amphoren der panathenäischen Form sparen nur eine Figur oder Gruppe aus der schwarzgedeckten Fläche aus. Die prächtige und elegante Wirkung dieser „nolanischen" Dekoration ergreift sehr oft auch die anderen Gefäßtypen, zu denen jetzt der Glockenkrater (vgl. Abb. 127 Mitte) neu hinzukommt.

Von diesen jüngern Meistern wahrt der in der Leagroszeit wurzelnde Kleophrades-Maler (der eines seiner Werke mit der Töpfersignatur des Kleophrades, Sohns des Amasis, versehen hat) am meisten die Massigkeit und Wucht des ältern Stils. Als Probe seines Stils greifen wir die etwa der Panaitioszeit angehörige Münchner Spitzamphora heraus; das leidenschaftliche Schwärmen rasender Mänaden hat vielleicht nie einen vollendeteren Ausdruck gefunden als in dem zurückgeworfenen Haupt der dahinstürmenden Tyrsosschwingerin (Abb. 118).

Der Kleophrades-Maler ist ein Schüler des Euthymides gewesen; von einer Reihe seiner Zeitgenossen läßt sich nachweisen, daß sie im gefeierten Atelier des Euphronios ihre Sporen verdient haben. Inschriftlich bewiesen ist die Tätigkeit bei Euphronios zwar nur für einen mit Namen bekannten Maler und auch diesen einen Namen hat der tückische Zufall bis auf die letzten vier Buchstaben zerstört. Onesimos, wie man zu ergänzen pflegt, stellt auf seiner Schale Reiter und rosseführende Knaben in einfacher Komposition zusammen und bildet so den Vorläufer des „Pferdemeisters" (S. 179). Dagegen hat der Meister der Troilosschale in Perugia, die Euphronios ebenfalls als Töpfer signiert hat (der „Perugia-Meister"), vom Feuer und der dramatischen Kraft des Panaitiosmeisters mehr geerbt. Seine Münchner Kentaurenschale ist des großen Lehrers würdig, das Innenbild (Abb. 119) als Raum-



Abb. 122. Folgen des Symposions. Innenbild einer Brygosschale in Würzburg.



Abb. 123. Skyphos mit Hektors Lösung, in Wien.

füllung und Wiedergabe bewegten Lebens gleich vollendet. Der schräg gesehene Schild, der schon Ansätze zur Schattierung zeigt, der Kentaurenkopf, vor allem die grandiose Verkürzung des Pferdeleibs weisen über die Panaitioszeit hinaus.

Aus diesem Kreis muß der Brygos - Maler hervorgegangen sein, der sich in seinen frühen Werken, z. B. in der klar und lebhaft komponierten Pariser Iliupersis (Abb. 120 und 121) noch stark von den Errungenschaften des Perugia-Meisters begeistert zeigt, und später den feurigen Schwung seiner Jugendperiode in immer feinere und elegantere Formen gießt. Schattierte Schilde, behaarte Körper, punktverzierte Mäntel liebt er sehr. Vielleicht das schönste Werk seiner reifen Zeit ist das Innenbild der Würzburger Schale (Abb. 122), auf dem ein junger Athener, von hilfreichen Mädchenhänden unterstützt, sich der Überfülle des genossenen Weins entledigt. Das Bild ist nicht nur in seinem freien räumlichen Verhältnis und in der wundervollen Sicherheit, mit der die Bewegung von Körper und Gewand festgehalten ist, sondern



Abb. 124. Theseus verläßt die schlafende Ariadne (?). Außenbild einer Schale in Corneto.

vor allem in der feinen Beseelung des Ausdrucks ein würdiger Ausklang der archaischen Kunst.

Der unsignierte Wiener Skyphos des Brygos-Malers (Abb. 123) wird zwischen der Pariser und Würzburger Schale entstanden sein. Auch er gibt ein prächtiges Bild voll Lebens: Achilleus hat den toten Hektor, den er täglich um die Mauern Trojas zu schleifen pflegt, unter den Tisch gelegt, liegt beim Mahle und unterhält sich mit seinem reizenden Mundschenken, als ob er die Bitten des greisen Priamos um des Sohnes Leichnam nicht hörte und die von den Dienern hereingetragenen Geschenke nicht sähe. Die klare dramatische Disposition ist ebenso in des Meisters Art als der entlastete Stand des Mundschenken und die feine psychologische Belebung der Gesichter. — Die Cornetaner Schale, deren Außenbild (Abb. 124) man auf den heimlichen Abschied des Theseus von der schlafenden Ariadne gedeutet hat, ist den Werken des Brygos-Malers mindestens eng verwandt.

In der Werkstatt des Euphronios muß auch der junge Duris gelernt haben. Denn sein frühestes Werk, die beim Töpfer Python gemalte Wiener Rüstungsschale, steht ganz unterm Einfluß des Panaitios-Meisters und gibt sich nur in der größeren Zierlichkeit und Schlankheit der Figuren, in der schematischeren Komposition als Werk eines anders gerichteten Malers zu erkennen.

Es läßt sich an den Schalen mit dem Lieblingsnamen des Panaitios und Chairestratos noch einigermaßen verfolgen, wie aus dem gelehrigen Nachahmer des Panaitiosmeisters der eigent-

liche Duris erwächst, der routinierte Zeichner, der seine eleganten Figuren mit fast akademischer Objektivität hinsetzt und dem die gleichmäßige dekorative Wirkung seiner saubern Silhouetten mehr wiegt als lebendig verschlungene Kompositionen. Das vielleicht von Kleophrades gedrehte Berliner Schalenpaar und der Kantharos, auf dem Duris als Töpfer und Maler signiert, zeigen diese allmähliche Verselbständigung besonders deutlich und gehen auch von den künstlichen Faltenbündeln des Chitons immer mehr, wenn auch nicht endgültig, zur gleichmäßigen Wellung über. Wie gewaltig Duris noch während der Chairestratoszeit seinen Stil verändert, beweist z. B. die bei Python gemalte Wiener Schale mit dem Waffenstreit, die nicht bloß in der eleganteren Form, sondern auch in der Zeichnung und im Verhältnis der Figuren zum Raum sich von der Rüstungsschale gleicher Werkstatt weit entfernt. Die schöne Eosschale im Louvre, die Duris beim Töpfer Kalliades gemalt und dem Hermogenes gewidmet hat, die Londoner Theseusschale und wohl auch der prächtige Londoner Psykter mit dem Lieblingsnamen Aristagoras (Abb. 125) gehören in diese Zeit. Die Satyrn dieses Psykters, die anstatt zum Zug anzutreten, hinter dem Rücken des Chorführers allerhand brotlose Kunststückchen treiben, braucht man nur mit ihrem Genossen von der Bostoner Schale (Abb. 116) zu vergleichen, um nicht nur die routiniertere Hand und das geringere Temperament des Künstlers, sondern auch die elegantere mühelosere Zeichenkunst der jüngern Epoche zu erkennen. In die spätere Zeit des Meisters (gegen 480) müssen endlich samt ihren Verwandten die Schalen mit dem Liebling Hippodamas gehören, deren schönste die Berliner Schulschale (Abb. 126) ist. In den Gewändern der Lehrer und Schulbuben, die hier im Schulzimmer versammelt sind, ist von archaischer Steifheit nichts mehr zu spüren. Hatte schon die Leagroszeit die Mantelfalten im Gewand sich verlaufen lassen, so biegen sie jetzt ihre Enden um und bereiten die „Gewandaugen" vor, die in der folgenden Zeit die Stauungen im Stoff so natürlich charakterisieren.

Die mächtige Weiterentwicklung, die für Duris durch seine vielen Signaturen bezeugt ist, gibt zu denken. Man fragt sich, ob nicht auch andere Meister sich ebenso von Grund aus verändert haben und ob nicht z. B. Euphronios sich über die Leagrosstufe zu der des „Panaitiosmeisters" und „Perugiamalers" weiter entwickelt und auf seinen späteren Werken die Malersignatur in die



Abb. 125. Satyrn. Von einem Psykter des Duris. London.

Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.



Abb. 126. Schale des Duris mit Schulszene, in Berlin.

Töpferfirma mit einbegriffen hat, d. h. ob nicht Werke wie die Münchner Kentaurenschale (Abb. 119) eine späte Phase dieses genialen Malers darstellen, der nachweislich noch bis in die Glaukonzeit gelebt hat.

Von den übrigen Malern dieser Zeit seien nur noch der Berliner Meister, Makron und der „Meister der Erzgiesserei" genannt. Der Meister der Berliner Amphora übertrifft Duris noch an Eleganz und liebt es sehr, seine schlanken elastischen Figuren „nolanisch", also isoliert auf der schwarzgedeckten Fläche seiner Gefäße anzubringen. Makron, der fast alle Gefäße mit Hierons Töpfersignatur bemalt hat, aber sich nur auf einem mit Namen nennt, hat seine Studien mit Vorliebe in der Palästra gemacht, wo die Knaben turnen und sich von älteren Herren umwerben lassen. Eine Berliner Schale (Abb. 127) versetzt uns, wie mehrere andere Werke seiner Hand, ins bakchische Treiben, in einen erregten Chor lebhaft gestikulierender trunkener Mänaden, deren Körper von der rauschenden Faltenpracht nicht verschwiegen wird; die Gürtelüberfälle, die auch Brygos liebt, sind sehr oft durchsichtiger als die oberen und unteren Partien des komplizierten Chitons. Man vergleiche diese Gestalten, an denen alles Leben, Schwung, Ausdruck ist, mit Figuren des Andokidesmalers oder selbst Euphronios, um sich klar zu machen, wie in diesen paar Jahrzehnten die Befreiung aus archaischer Steifheit und Typik gleichsam im Sturm sich vollzogen hat.

Wir nehmen Abschied vom archaischen Stil mit dem reizenden



Abb. 127. Trunkene Mänaden. Von einer Schale des Hieron in Berlin.

Bild eines anonymen Malers, des „Meisters der Erzgießerei", der uns auf einer Berliner Schale (Abb. 128) ins Innere einer Erzgießereiwerkstatt versetzt. Ein Arbeiter schürt den Ofen, ein anderer handhabt den Blasbalg, der Gehilfe schaut zu, der Meister arbeitet an einer noch nicht ganz zusammengesetzten Statue. Ein Bild von köstlicher Intimität. Was hat die Vasenmaler dieser Zeit nicht interessiert; die ganze Menschlichkeit haben sie vor unseren Augen ausgebreitet, aus allen Bereichen ihre Stoffe geholt, und, „wo sie's packten, war es interessant". Wie hingen sie am Sujet, wollten deutlich sein, Gesehenes lebendig vor die Augen stellen und wie wandelte sich ihnen sofort das Objekt zum künstlerischen Typus, der menschliche Leib zum klar bestimmten Akt, das Gewand zum dekorativ-lebendigen Gebilde, das Beisammen der Menschen zur ornamentalen Figurenkomposition.



Abb. 128. Erzgießerei. Schale in Berlin mit dem Lieblingsnamen Diogenes.



Abb. 129. Alte vom Schweriner Pistoxenos-Becher.

Der polygnotische und phidiasische Stil

Im Atelier des Euphronios hat der sogen. Pferdemeister eine Berliner Schale mit dem Preis des schönen Glaukon gemalt. Die Außenbilder sind in der gewöhnlichen rotfigurigen Technik mit lebendigen Reiter- und Stallbildern geschmückt, das Innenbild (Jüngling und Mädchen) ist in Umrißzeichnung mit farbigen Innenlinien und Flächen auf den weiß überzogenen Grund gesetzt. Der Fortschritt der Körper- und Gewandwiedergabe ist unverkennbar: die Schrägansicht der weiblichen Brust ist fast schon richtig getroffen, der Stoff der Mäntel staut sich in verlorenen Falten mit umgebogenem Ende. Aber auch die ganze Auffassung der Figuren geht weit über die archaische Kunst der vorpersischen Zeit hinaus: die Proportionen, die Gesichter haben einen Zug zur Größe, neben dem alle vorausgehende Kunst eng und befangen erscheint. Die Vereinfachung des Profils, das herbe hohe Untergesicht bestimmen den Eindruck der Köpfe wesentlich. Es meldet sich eine neue Epoche; eine Zeit fortschreitender Naturalistik und zugleich eine Zeit vornehmster Stilgröße und erhabenster Typik. Die Nachrichten der Alten über die große Malerei dieser Zeit, über Polygnot und seinen Kreis, heben dieselben Eigenschaften hervor: neben den Fortschritten, die Körper- und Gewandwiedergabe über die alte Starrheit hinaus machen, wird das große Ethos dieser Gemälde gepriesen. Wir nennen daher mit gutem Grund die

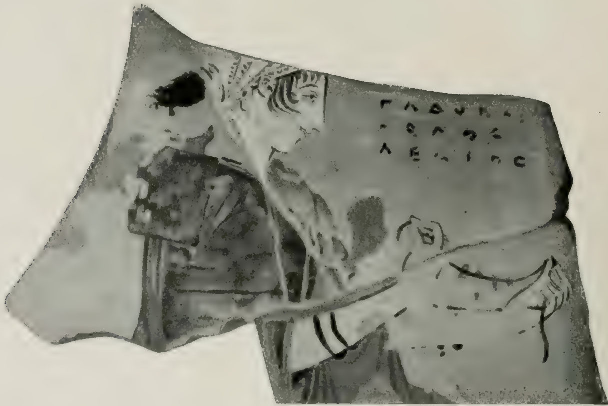


Abb. 130. Fragment einer Lekythos in Bonn. Sitzende Frau mit Halsband.

Vasenmalerei der nachpersischen Generation „polygnotisch", auch wenn sich der Einfluß der großen Malerei im Anfang dieser Epoche noch nicht so deutlich macht wie in ihrem Höhepunkt.

Der Lieblingsname der Berliner Euphroniosschale kehrt auf einer Reihe von Gefäßen wieder, fast immer in der zweizeiligen Anordnung, die jetzt aufkommt, manchmal auch mit dem Vatersnamen Leagros verbunden. Die Lekythen, die schlanken Ölflaschen, die jetzt die typische Beigabe der Gräber werden und in dieser Verwendung die weißgrundige Technik der Berliner Schale sich zur Regel machen, liefern mehrere Beispiele dieser Lieblingsinschrift, die zum Angelpunkt der Vasenchronologie geworden ist (vgl. S. 196). Auf einem Bonner Fragment (Abb. 130), das in der älteren Art noch eine häusliche, keine Friedhofsszene trägt und das Fleisch weiß aufmalt, sitzt eine Frau im Lehnstuhl und legt sich ein goldenes Halsband an, das die vor ihr stehende Dienerin in einem Kästchen dargereicht hat. Das Gesicht dieser Frau bedeutet eine neue Welt; die archaische Typik ist durchbrochen, die alten Traditionen werden durch eine ganz individuelle, fast porträtmäßige Auffassung ersetzt. Das Auge, das nur mehr leise Reste der alten Breitansicht bewahrt und die Pupille schon ganz in den offenen Innenwinkel versetzt, verleiht dem Gesicht ein stark natürliches Leben, es blickt; und die wirr unter der Haube heraushängenden Haare, die von keinem Schönheitskanon be-



Abb. 131. Aphrodite auf der Gans. Weißgrundige Schale in London mit dem Lieblingsnamen des Glaukon.

herrschte Führung des Profils, die Zeichnung der Hände zeigen den Maler vom gleichen Wahrheitsstreben durchdrungen. Es ist vielleicht eine müssige Frage, welche Epoche die Geschichte des griechischen Porträts eröffnet, da jede dem Modell abgesehene Neuerung den überkommenen Typus individualisiert; aber gerade die Vasenbilder der nachpersischen, kimonischen Zeit sind in diesen Individualisierungen weiter gegangen als spätere. Die Frau der Glaukonlekythos, die Alte von einem Schweriner Becher aus der Pistoxenoswerkstatt (Abb. 129) und von einer athenischen Lutrophoros (Abb. 132), der Kriegerkopf eines New Yorker Kraters (Abb. 133) dürfen als Symptome einer stark persönlichen Porträtkunst der kimonischen Zeit gelten. Das Streben von der überlieferten idealen Typik loszukommen, hat eine Reihe dieser Meister zu merkwürdig individuellen, derben und fast „gewöhnlich" wirkenden Umprägungen selbst der göttlichen Wesen geführt. Der Meister der Bostoner Eos-Schale, ein Nachfolger Makrons im Atelier des Hieron, läßt seine unvornehme Morgengöttin einen spindeldürren Gassenjungen entführen, die Demeter, die auf einer Münchner Hydria der Ausfahrt des Triptolemos beiwohnt, verrät wenig von der hehren Schönheit der mütterlichen Göttin und andere



Abb. 132. Totenklage. Von einer Lutrophoros in Athen.

Vasenbilder wirken fast wie bewußte Karikierung der idealen Typen.

Die neuen Möglichkeiten der physiognomischen Differenzierung haben aber gerade auch den Ausdruck göttlichen Wesens zu seiner höchsten Entfaltung gebracht, haben nicht nur Menschen menschlicher, sondern auch Götter göttlicher bilden helfen. Mit der Bonner Lekythos und der Berliner Euphroniosschale ist eine Londoner weißgrundige Schale aus Rhodos (Abb. 131) durch den gleichen Lieblingsnamen des Glaukon verbunden. Die Liebesgöttin, die auf ihrem heiligen Tier, der Gans, durch die Lüfte getragen wird, ist von überirdischer Schönheit; ihre Hände, nicht nur die mit der Blüte, sondern auch die unbeschäftigte Linke reden die gleiche ausdrucksvolle Sprache wie das Gesicht und die ganze Gestalt.

Die Wirkung dieses Bildes ist der eines Liedes vergleichbar. Jetzt erst drängt sich dem Betrachter der Kunstwerke die innere Verwandtschaft der redenden und bildenden Kunst immer wieder auf. Den geometrischen Stil wird niemand mit homerischer Epik, den ornamentalen des VII. Jahrhunderts niemand mit der gleichzeitigen Lyrik an Ausdruckswert vergleichen wollen; höchstens daß man in der Kunst des spätern VI. Jahrhunderts Anakreontik



Abb. 133. Krieger. Von einem rotfigurigen Krater in New York.

und Balladenstimmung sich spiegeln sehen kann. Aber die Wucht des äschyleischen Pathos ist in Werken der bildenden Kunst so wenig zu verkennen als die sophokleische Glut und reine Schönheit der Linie.

Die feinere Beseelung, die diese Epoche ihren Gestalten verleihen konnte, hat von der archaischen Redseligkeit und Erzählerlust von selbst abgelenkt. Das „Genrebild“ ist zwar so alt wie das „historische“ und wir sahen schon, daß ein prinzipieller Unterschied im Grunde gar nicht bestand. Je näher der rotfigurige Stil rückte, desto mehr mischten sich Stimmungsbilder unter die drastischen und gegen Ende des archaischen Stils gehören sie nicht mehr zu den Seltenheiten. Mit der neuen Befreiung des Stils, vor allem mit der Belebung des Auges, macht sich eine ganz andere Innerlichkeit geltend. Aktionslose Figuren, mit sich selbst beschäftigt oder eine zweite betrachtend, wurden vor allem die Lekythenmaler nicht müde zu ersinnen und in der jüngeren Zeit, als die Friedhofsszenen die häuslichen auf diesen Gefäßen ablösten und die Intimität der Interieurszenen auf den Grabbesuch übertragen wurde, fand die seelische Harmonie zwischen dem Besucher und dem Verstorbenen, dessen lebendiges Bild die Phantasie vom Grabe nicht trennen konnte, oft einen unsagbar innigen Ausdruck (S. 196).

Die Fülle der Daseinsbilder bestimmt sehr stark den verän-



Abb. 134. Artemis tötet Aktaion. Von einem Krater in Boston.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

derten Aspekt, den die nachpersische Vasenmalerei gewährt. Auf den schlanken Strickhenkel- und nolanischen Amphoren, auf den Kelchkrateren und den an der Mündung gern mit einem Zweig verzierten Glockenkrateren, auf den Stamnoi und andern Gefäßen, die jetzt immer „nolanisch" verziert werden, verstärken die schlanken aktionslosen Figuren den ruhig eleganten Eindruck des Gefäßes. So wird die Größe des neuen Stils zugleich zu einem starken dekorativen Wert. Einem Wert nicht ohne Gefahr für die lebendige Wiedergabe der Wirklichkeit. Größe ist nicht Jedermanns Sache, und die Maler, die die großen Formen und die erhabene Einfachheit nur äußerlich übernahmen und nicht mit eigenem Leben zu erfüllen wußten, können nur als dekorative Künstler gelten und müßten mit demselben Recht „affektiert" genannt werden als jene subtilen Meister der Amasiszeit (S. 137). Auf die rein dekorative Wirkung haben auch begabte Maler bewußt die Rückseiten der Gefäße



Abb. 135. Kentaurenkampf. Psykter in Rom.

abgestimmt, die sie mit den rasch gezeichneten unbewegten Mantelfiguren schmücken.

Die drei Glaukonbilder, die wir bisher kennen lernten, sind reine Daseinsbilder. Der Pferdemeister hat demselben Knaben Glaukon noch eine zweite Schale gewidmet, deren auf der Akropolis gefundene Fragmente den Tod des Orpheus durch Frauenhand darstellen. Das Schema, wenn man von einem solchen reden darf, ist insofern ein altes, als der nach rechts bewegte stehende Sieger einen in knieender Stellung gleichfalls nach rechts bewegten und umblickenden Gegner angreift; aber über den alten Typus ist eine unendliche Hoheit gegossen und der Kampf vollzieht sich mit dramatischer Wucht, wenn sich auch in den Gesichtern der Kämpfer noch nicht, wie auf späteren Werken derselben Hand, die innere Erregung widerspiegelt. Doch ist, wie auf der Aphroditeschale (Abb. 131) der lebendige Ausdruck des Auges schon durch den Oberlidstrich verstärkt.

An Stelle der stark fragmentierten Orpheusschale mag ein

gleichzeitiges Kampfbild den Fortschritt zeigen, den auch dramatisch bewegte Szenen in polygnotischer Zeit erreichen. Die Erlegung des Aktaion durch die göttliche Jägerin Artemis hat der Panmeister, den man nach der Rückseite des gleichen Bostoner Glockenkraters so benannt hat, zu einer mächtigen Wirkung gebracht. In den steifen Zipfeln des Mäntelchens der Artemis verrät dieser kraftvolle und originelle Maler noch die Herkunft vom archaischen Stil, die man an seinen immer dramatisch-lebendigen Werken deutlich verfolgen kann. Sonst ist wenig Altertümliches in diesem Bild. Das hohe Untergesicht, das den Köpfen ihre Herbheit verleiht, die verlaufenden Falten, die selbst im Chiton sich geltend machen, der sicher gezeichnete verkürzte Fuß der Artemis, die im Hintergrund verschwindenden Unterschenkel des Aktaion zeigen den fortschrittlichen Meister, die suggestive Wirkung der Komposition, die eindringliche Sprache der Gesten sind ganz im Geist des hoheitsvollen neuen Stils.

Mit dem Kentaurenpsykter in Rom (Abb. 135) kommen wir vielleicht schon über des Glaukon Schönheitsblüte hinaus und was uns an diesem grotesk bewegten Schlachtenbild an ältere Zeit gemahnt, sind wohl nur einzelne Rückständigkeiten des Meisters, die er durch viele Neuerungen aufwiegt. Die Dreiviertelansicht des Kopfes, die Verkürzung des Schildes, das Motiv des von hinten gesehenen Fallenden sind für das Ringen mit der Perspektive bezeichnend, die tierische Kampfgier spricht den Angreifern aus dem Auge wie der durchdringende Schmerz den Verwundeten, und die Pathetik der Gesten ist zum Mindesten nacharchaisch. Ganz merkwürdig wird der Eindruck dieses Gefäßes bestimmt durch die koloristischen Versuche, die der Meister mit Hilfe der verdünnten Farbe unternimmt: die Helme, Beinschienen und Felle hat er dunkel gegen die Haut gestimmt, der Materie des Haupt- und Barthaars hat er eine Lichtwirkung verliehen, die Pferdeleiber durch Schattengebung gerundet.

Diese Neuerungen des eigenartig herben und bizarren Meisters sind nur als Reflex einer großen Malerei verständlich, die mit perspektivischen, mit Ausdrucks- und Lichtproblemen gekämpft hat, wie es für die Kunst des großen Polygnot und seiner Genossen bezeugt ist.

Von den Errungenschaften der großen Malerei waren die Vasenmaler natürlich zu keiner Zeit ganz unbeeinflußt geblieben. Aber gerade jetzt, in den sechziger Jahren des V. Jahrhunderts



Abb. 136 Achilleus tötet Penthesileia. Innenbild einer Münchner Schale.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

hat sich diese Anlehnung mehr als je geltend gemacht und die Vasenmaler oft über die Grenzen ihres Kunstzweigs hinausgelockt. Dies kommt nicht nur von dem überwältigenden Eindruck der großen Malerpersönlichkeiten dieser Zeit, sondern vor allem daher, daß die Wandmalerei jetzt neue kühne Wege einschlug, auf denen ihr die Vasenmalerei weniger folgen konnte als je.

Zu den Vasenbildern, die besonders stark von diesen neuen Klängen wiederhallen, gehören auch die jüngeren Werke des Pferdemeisters. Das nur von einem feinen Zweig eingefaßte Innenbild der Penthesileiaschale (Abb. 136) hat der Meister nicht wie das der Berliner und Athener Schale auf weißen Grund gemalt, aber er steigert die rotfigurige Technik durch Anwendung des verdünnten Glasurschwarz, durch mattrote und hellgraue Flächen mit braunen und weißen Aufmalungen, durch goldene Zutaten. Die vier Figuren, die in dieses Rund gezwängt sind, sprengen fast den Rahmen nicht nur durch das Übermaß ihrer hochaufgeschossenen Gestalten, sondern noch viel mehr durch ihre innere Größe und Leidenschaftlichkeit. Mitten in der Feldschlacht, wo das Schwert wütet und der Boden voll Leichen liegt, hat Achilleus die Amazonenkönigin ereilt und sticht ihr wutentbrannt das Schwert ins Herz; so sehr auch ihre Hände und ihr Blick um Gnade flehen, es ist zu spät.

Die Züge der Penthesileia verraten schon mehr vom inneren Leben als die des Orpheus und auf einer zweiten Münchner Schale, auf der Apollon im Beisein der Erdgöttin ihren Sohn Tityos tötet, ist der Meister in der Physiognomik noch einen Schritt weiter gegangen. Die drei Gesichter sind im Ausdruck so überzeugend abgestuft als z. B. die auf der schönen Athener Totenklage eines gleichzeitigen Meisters (Abb. 132).

Auf der großen Innenfläche seiner Schalen (Abb. 136) hat der Pferdemeister seinem Genius freieren Raum gewähren können als auf den Außenbildern, die er wie an der Berliner und Athener Schale mit reizenden Szenen aus dem Pferdestall verziert hat. Der Unterschied zwischen den gewaltigen Rundbildern mit ihrer kostbaren Technik und den leicht hingesetzten Außenbildern ist so groß, daß man an zwei im selben Atelier tätige Maler gedacht hat, die sich in den Schmuck der Schalen geteilt hätten, so daß also der Pferdemeister vom Penthesileiameister zu trennen wäre; aber die weißgrundigen Außenbilder der Orpheusschale scheinen die Brücke zu schlagen. Es ist immerhin charakteristisch, daß



Abb. 137. Kelchkrater polygnotischer Zeit aus Orvieto, in Paris.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

die Schalenaußenseiten die hervorragendsten Köpfe in dieser Zeit nicht mehr zu lebendigen Kompositionen reizten, wie noch in den Zeiten des Brygos- und Perugiamalers und daß noch zu Lebzeiten des großen Euphronios die am konsequentesten von Duris angebahnte parataktische Dekorationsweise sich dieser Außenbilder bemächtigt hat. Der neue Stil brauchte große Flächen und auf großen Gefäßen sind auch die treuesten Reflexe der Wandmalerei zu finden.

Die berühmteste dieser großen „polygnotischen Vasen" ist der Pariser Kelchkrater aus Orvieto (Abb. 137), dessen Figuren, von Athena und Herakles abgesehen, noch nicht sicher gedeutet sind. Man hat aus der abwartenden Haltung der Figuren auf den Aufbruch der Argonauten oder auf die Vorbereitung der attischen Heroen zur Marathonschlacht geschlossen. Das große mythologische Daseinsbild ist jedenfalls im Sinn der neuen Zeit, die nicht mehr die Gipfel der Handlung mit solcher Vorliebe heraushebt wie die archaische Zeit, sondern lieber Vorbereitung und Nachwirkung, Überlegung der Tat und Ausruhen von der Handlung zur Darstellung bringt. Daß ein polygnotisches Wandgemälde dem Vasenmaler diese psychologisch verfeinerte Auffassung vorgemacht hat, läßt sich so gut wie beweisen. Denn die Figuren nehmen nicht nur in allerhand kühnen Verkürzungen, Frontal- und Schrägansichten Anläufe, zu denen ihnen von anderer Seite Mut hat gemacht werden müssen, überraschen nicht nur durch eine Fülle von Motiven, die ganz aus dem Rahmen der vorhergehenden Vasenmalerei fallen, sondern zeigen auch eine Reihe Eigentümlichkeiten, die mit Bestimmtheit als Neuerungen des großen Wandmalers überliefert werden. Wenn die Gestalten des Kraters den Mund öffnen und die Zähne zeigen, wenn in die sich stauenden Binnenfalten, die sogen. Gewandaugen, Schatten gemalt werden, so kann dies, wie das Zähnefletschen und die Schattierung der Pferdebäuche auf dem Kentaurenpsykter nur als Nachahmung der großen Maler erklärt werden. Der Argonautenkrater beweist diese Abhängigkeit besonders stark in der Komposition. Die große Malerei hatte nicht nur die Körperteile in tiefe räumliche Schichten abgestuft, sondern diese neue räumliche Vertiefung auch auf die Anordnung ihrer Figurengruppen übertragen, indem sie die Gestalten ihrer Bilder über hügeliges Gelände verteilte, das die Figuren des Hintergrundes in die Höhe hob oder oft zum großen Teil verdeckte. Es ist klar, daß eine Kunst, die die Rundung





Abb. 138/9. Deckelbild und Fries einer Büchse des Megakles in Paris. Hasen; Frauengemach.

von Schilden, von Leibern, die Tiefen der Gewänder durch Verteilung von Licht und Schatten charakterisierte, auch diesem Gelände, wenn auch in primitiver Weise, durch Schattengebung Körperhaftigkeit und Tiefenwirkung verlieh und eine Reihe „polygnotischer“ Vasen erbringt dafür den Beweis, indem sie Blumen, Sträucher und Pflanzen dem Terrain entsprießen läßt. Der Argonautenkrater geht zwar nicht so weit, aber er zeigt auffälliger als sonst das Gelände der polygnotischen Gemälde, das er aber, der flächenhaften Wirkung der Gefäßdekoration eingedenk, nicht schattiert, sondern nur durch den Ritzstift in Konturen andeutet. Daß er auch sonst sein Vorbild im Sinn der Vasentechnik verändert hat, beweisen die koloristischen und perspektivischen Freiheiten, die auf andern Gefäßen dieser Zeit die Schranken der Vasenmalerei durchbrechen.

Durch solche Beispiele zugleich ermuntert und gewarnt, wird man in der Vasenmalerei dieser Zeit auch sonst die Spuren polygnotischer Kunst aufsuchen, zumal auf Gefäßen, die im Thema mit den überlieferten Wandgemälden übereinstimmen und die nicht nur in den genannten Freiheiten, sondern auch in der hinter der Erfindung zurückbleibenden Ausführung verraten, weß Geistes Kind sie sind. Kopieen wird man nie erwarten. Schon die Tatsache, daß sich unter den polygnotischen Typen nie genaue Repliken

finden, beweist, daß sich die Vasenmaler das entlehnte Gut immer je nach ihrer eigenen Individualität und für ihren bestimmten Zweck zurecht gemacht haben.

So wird man auch die beiden Fälle, die wir herausgegriffen haben, individuell beurteilen. Der Penthesileiameister wird wohl durch ein großes Amazonenbild zu seiner Darstellung angeregt worden sein; aber der geniale Maler hat diese Anregung nicht nur in seine eigene pretiöse Technik übersetzt und seinem Schalenrund angepaßt, er hat auch sein ganz persönliches großes Empfinden darüber ausgebreitet, das Bild in seinen persönlichen Stil übersetzt, so daß es als natürliche Fortsetzung seiner früheren Werke wirkt. Des Argonautenmeisters Sache war weder dieses große Ethos noch die feine polychrome Technik. Er hat äußerlicher übernommen, einen Ausschnitt aus dem großen Figurenbild des Vorbildes in seinen kräftigen Relieflinien festgehalten und mehr als den großen Schwung die individuelle Charakteristik betont. Der Realismus seines bärtigen Speerträgers gibt dem Krieger des gleichzeitigen New Yorker Kraters (Abb. 133) nichts nach.

Die große Malerei hat sich im Sturm weiter entwickelt und ihre räumlichen und koloristischen Fesseln in der folgenden Zeit in einer Weise gesprengt, die selbst den kühnsten Vasenmaler von einer Nachfolge abschrecken mußte, wenn er nicht jede gesunde Rücksicht auf die Wahrung der Flächenwirkung seiner Gefäße abschütteln wollte. So werden die Reflexe der Wandmalerei auf den Vasen immer seltener, die polygnotischen Vasen bleiben eine Episode.

Natürlich hat es sehr viele Vasenmaler gegeben, die sich nie auf das gefährliche Terrain begeben haben; ja die allermeisten haben es nicht getan. Bei manchen ging die Scheu vor der großen Fläche so weit, daß sie die Wand des Kelchkraters oder großer Aryballen sehr untektonisch in zwei Friese teilten und mit kleinen Figuren füllten. Aus der Reihe dieser ,,Kleinmeister", die neben den großfigurigen Malern die Traditionen des zierlichen Stils weiterpflegten, sei z. B. der Maler genannt, der die vom Töpfer Megakles signierte Pomadenbüchse (Abb. 138/9) mit reizenden Szenen aus dem Frauengemach und den Deckel mit fünf possierlichen Hasen verziert hat; oder der Schöpfer des kreiselspielenden Mädchens auf einer weißgrundigen Schale des schon in der Leagroszeit tätigen Töpfers Hegesibulos (Abb. 140), und vor allem Sotades, aus dessen Werkstatt nicht nur plastische Gefäße in Form von

Pferden, Sphinxen, Knöcheln, negerfressenden Krokodilen usw. hervorgegangen sind, sondern auch weißgrundige Schalen zierlichster Form, deren exquisite Innenbilder wie die Friese jener Trinkgefäße in den Beginn der phidiasischen Epoche überleiten.

Dieser Übergang wird auch von einigen Malersignaturen begleitet, die jetzt um so seltener werden, je mehr die individuellen Leistungen der Vasenmaler von der großen Kunst in den Schatten gestellt werden. Die Signaturen führen uns keineswegs die ersten Größen der Zeit vor. Hermonax ist ein ziemlich glatter und langweiliger Patron, und Polygnotos, der Namensvetter des großen Malers, muß nach der Uneinheitlichkeit seines wenig originellen Stils zu schließen, sehr von Anleihen gelebt haben. Seine Pelike aus Gela ist eine „polygnotische" Vase mit Amazonendarstellung, auf dem Londoner Stamnos, der gegen die Mitte des Jahrhunderts anzusetzen ist, mischen sich fortschrittliche und altertümliche Typen in wenig angenehmer Weise.

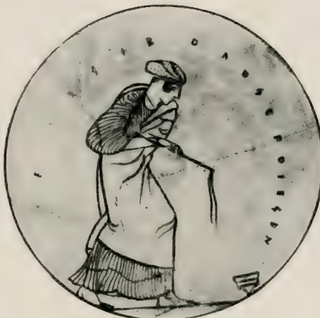


Abb. 140. Kreiselspielerin. Von einer weißgrundigen Schale des Hegesibulos, in Brüssel.

Anonyme Meister vertreten den Übergang von polygnotischer zu phidiasischer Kunst weit besser. Der Meister eines Reigenkraters in Rom, der sogen. Villa Giulia-Meister, zeichnet sich zwar keineswegs durch Temperament und Fortschrittlichkeit aus, ist vielmehr ein ziemlich korrekter akademischer Herr; aber die sauber gezeichneten Szenen seiner Kratere und Stamnoi verraten in ihrer vornehmen Haltung und der Art, wie die Figuren sich in die Augen sehen, schon die Nähe des neuen Menschenideals. Viel begabter ist der Meister, der auf einer Pariser Spitzamphora die wundervolle Gruppe zweier Mänaden (Abb. 141) in ein bakchisches Treiben gemischt hat, ähnlich wie Amasis fast ein Jahrhundert früher (Abb. 98). Die beiden Mädchen sind von wahrhaft königlicher Würde, hierin sich gleich, im Ausdruck fein unterschieden. Die Dreiviertelansicht des Kopfes ist fast ohne Härte und nur die schaufelförmige Unterlippe verbindet sie mit polygnotischen Frauen-



Abb. 141. Mänadenpaar. Von einer Spitzamphora in Paris.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

köpfen. Wie selbst das Gewand zum Träger des Ausdrucks wird und jede Falte die Größe des ganzen Bildes atmet, mag besser als an diesem Ausschnitt an dem Eriphylebild einer Pelike in Lecce (Abb. 142) klar werden, mit dem wir wohl ebenfalls die Mitte des Jahrhunderts schon überschreiten. Man muß dies Bild mit dem korinthischen Amphiaraoskrater (Abb. 67) vergleichen, um gewahr zu werden, wie in den dazwischen liegenden 120—130 Jahren sich die Psyche der Kunst gewandelt hat. Der jüngere Meister stellt den psychologischen, nicht den dramatisch-drastischen Höhepunkt der Geschichte dar, den Moment, wo Polyneikes der Gemahlin des Amphiaraos das verführerische Halsband anbietet, um das sie ihren Gatten in den Tod schicken wird. Wie oft auf den Gefäßen dieser Zeit, stehen sich zwei Figuren ruhig gegenüber, aber sie sind aufs Feinste psychologisch verknüpft; Eriphyle, unendlich einfach im schlichten Peplos hingesetzt, ist voll inneren Lebens, das ihren Körper bis in die Fingerspitzen durchrieselt. Diese harmonische Verbindung eines monumentalen Typus mit ganz intimer Lebendigkeit steht am Beginn der griechischsten Epoche der griechischen Kunstgeschichte, der menschlichsten Epoche der Menschheitsgeschichte, der Zeit des Phidias.

Wenn wir die folgenden Jahrzehnte der Vasengeschichte nach diesem Mann benennen, so soll damit nicht ausgedrückt



Abb. 142. Polyneikes bietet Eriphyle das Halsband an. Von einer Pelike in Lecce.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

sein, daß Phidias in besonders engen Beziehungen zur Kunst der Vasenmaler gestanden sei. Aber der Künstler, der im Parthenonfries jenen unbegreiflichen Adel der Form gebracht hat, der im Westfries das Spiel der Linien zu neuer Größe entfaltet, um es im Giebel zu einem grandiosen leidenschaftlichen Gewoge zu steigern, hat seiner Zeit so sehr den Stempel seines eigenen Wesens aufgedrückt, daß man auch die Vasenbilder nicht ohne diesen mächtigen Einfluß sich vorstellen kann.

Nie ist die griechische Kunst so sehr Ausdruckskunst gewesen wie in dieser Zeit. Gleichsam um dem entgegenzukommen, der nach einem kennzeichnenden Wort für diesen neuen Ausdruck sucht, bieten sich die schönen Musikbilder dieser Zeit dar. Musizierende Menschen hatte die Kunst seit dem geometrischen Stil immer wieder dargestellt, aber erst der phidiasischen Zeit blieb

es vorbehalten, die Wirkung der Töne auf den Menschen im Bilde auszudrücken. Der Krater aus Gela (Abb. 143) gehört in den Beginn der perikleischen Zeit: die Sicherheit in der Wiedergabe der Körperdrehung und der Rundung des Leibs ist jetzt auch bei der flüchtigen Ausführung durch einen Zeichner zweiten Ranges selbstverständlich; der Kopftypus bekommt den quadratischen Umriß, das kürzere Untergesicht, die länger gezogene Nase, die für die phidiasische Zeit charakteristisch sind; die Wiederholung der Inschrift „schön" zeigt die Sitte der Lieblingsinschrift im Absterben. Ungefähr gleichzeitig ist die Londoner Strickhenkelamphora (Abb. 144) mit den Musen Melusa und Terpsichore und dem Sänger Musaios. Orpheus unter den Thrakern, die in sich versunkene Terpsichore mit der Harfe sind rein lyrische Stimmungsbilder.

Als ob Musik sie gebändigt hätte, wandeln die Vasenbilder der perikleischen Zeit ihr Wesen. Alle Härten sind gewichen; die allzu kühnen Verkürzungen, die aus der großen Malerei entnommenen realistischen Details treten wieder zurück; nichts stört mehr den freien Schwung der Linien. Die Auffassung des Menschen hebt sich auf die höchste Höhe. Die Figuren auf dem Münchener Stamnos (Abb. 145) sind nicht bloß Meisterstücke der voll entwickelten Zeichenkunst, sondern auch ideale Typen reiner freier Menschlichkeit. Die Bewegungen sind oft reine Schönheitsmotive; der Faltenstil vereinigt eine neue Natürlichkeit mit monumentalster Wirkung.

Von diesem neuen Geist sind auch die schönsten unter den weißgrundigen Lekythen getragen, deren eigentliche Geschichte in der Glaukonzeit beginnt (S. 180) und sich nicht weit übers V. Jahrhundert hinaus verfolgen läßt. In ihrer ersten Zeit hatten sie mit Vorliebe häusliche Szenen, Darstellungen aus dem Frauengemach getragen. Aber immer mehr macht sich die Bestimmung dieser Grabgefäße auf den Bildern geltend. Der Totenfährmann erscheint, um schöne Menschen in seinen Nachen aufzunehmen; die Brüder Schlaf und Tod bergen die Leiche (Abb. 148); der Seelengeleiter Hermes wartet, daß man ihm folge; der Tote klagt um sein liebes Leben. Vor allem aber hatte sich aus den häuslichen Szenen der Gang zum Grabe entwickelt und der Besuch des Grabsteines, neben dem der Tote wie lebend steht oder sitzt, wird zum typischen Gegenstand der Lekythenbilder. Die spezielle Technik dieser Gefäße bedingt eine vom rotfigurigen Stil oft stark verschiedene Wirkung, zumal wenn die weiße Füllung der Umrißlinien (S. 180)



Abb. 143. Orpheus unter den Thrakern. Von einem Krater in Berlin.

fallen gelassen wird. Die Aufgabe der Glasurfarbe in der Konturwiedergabe und der Übergang zur Pinselmalerei, mit der schon von Anfang an Flächen in verschiedenen Farbtönen gedeckt worden waren, führt dann vollends zu einer ungewöhnlichen Individualisierung des Strichs. Man kann nicht sagen, daß diese Technik die Lekythen ebenso der Wirkung der Wandmalerei nähert als von der der rotfigurigen Vasenmalerei trennt. Nur einige exzeptionelle späte Stücke sprengen in ihren frei mit Licht und Schatten operierenden Bildern die der Vasendekoration gesetzten Grenzen und beweisen klar, mit wie gutem Takt sich die Gefäßmaler den Wetteifer mit der großen Malerei versagten, die jetzt die volle Perspektive, die Tiefe des Raums mit der Abstufung der Dimensionen, die Kontraste von Hell und Dunkel erobert.

Das Bild einer Bostoner Lekythos (Abb. 146 und 147) ist ein Daseinsbild im Sinn der neuen Zeit (vgl. S. 183). Der tote Krieger steht in „polygnotischer“ Haltung, mit eingestütztem Arm (vgl. Abb. 137), neben seinem altarförmigen Grab und blickt hinüber zu dem Mädchen, das ohne ihn zu gewahren, sich mit Opfergaben naht. Man merkt es seinem Akt an, daß eine Zeit, die schon stark räumlich sah, ihn gebildet hat, so sehr erwecken die wenigen Linien seiner Umrisse, seiner Muskulatur, seiner Kniescheibe die Vorstellung eines sich rundenden Leibes; und ebenso geht die Zeichnung

des weiblichen Akts, den der Zufall von dem in vergänglicher Mattmalerei aufgesetzten Gewand befreit hat, in dem stark körperlich wirkenden Kontur über seine Vorstufen hinaus. Seit der Kirke- und Phineusschale, seit den vielen schwarz- und rotfigurigen Bildern badender, tanzender, zechender Hetären hatte die Kunst sich mit dem weiblichen Akt fast ebenso beschäftigt als mit dem männlichen, und wo ihr die Darstellung der Nacktheit verwehrt war, hatte sie trotz des verhüllenden Gewands den Akt zur Geltung gebracht (S. 157). Für Polygnot sind Frauengestalten mit durchsichtigem Gewand ausdrücklich überliefert und auf dem Argonautenkrater wird selbst Athenas Gliederpracht nicht verschwiegen; der große Befreier der Wandmalerei muß ein Bahnbrecher auch in der Zeichnung des weiblichen Körpers gewesen sein. Der neue Stil bringt auch hier die Vollendung und erfüllt den Frauenakt mit seiner vornehmen Größe und Einfachheit. Daß auch er dabei noch im Gegensatz zum IV. Jahrhundert (vgl. Abb. 161) das typisch Weibliche, Weiche und Unbestimmte verleugnet, ist ein Beweis für die starke Geltung des männlichen Schönheitsideals.

Einen toten Soldaten stellt auch eine Londoner Lekythos (Abb. 148) am Grabe dar. Die geflügelten Brüder Schlaf und Tod bergen mit zarter Hand seinen Leichnam wie in der Ilias den toten Sarpedon, und von den Sarpedonbildern hat der Lekythenmaler auch seinen Bildtypus übernommen; dem jungen Krieger, der fern vom Vaterland gefallen war, sollte auf dem Bild dieselbe Wohltat der Bestattung in der heimischen Erde erwiesen werden, die Zeus dem Lykerkönig gewährte. Der schöne Typus wurde dann freilich seines eigentlichen Sinns entkleidet und erhielt allgemeinere Bedeutung. Die Londoner Vase, die auch für die Umrisse ihrer Figuren matte Farben, also reine Pinseltechnik anwendet, muß etwas jünger sein als die Bostoner, obwohl die neue Technik eine Zeitlang neben der alten herging. So schwierig stilistische Abschätzungen jetzt werden, man glaubt in dem wundervollen Schwung der Zeichnung, in dem stärkeren Eigenleben der Haare der Zeit des Parthenongiebels näher zu stehen als mit der noch etwas herberen Bostoner Gruppe.

Wohin der Weg führte, mag die auf den Stufen eines Grabmals sitzende Frau auf einer athenischen Lekythos (Abb. 149) zeigen, die nicht nur durch die starke plastische Suggestion des Konturs über die eigentliche Phidiaszeit hinausgeht, sondern auch in der grandiosen Steigerung des einfachen Motivs sich als eines jener



Abb. 144. Terzett. Amphora in London.

Werke zu erkennen gibt, die das Pathos der Parthenongiebel aufnehmen und in neue Formen gießen. Jede Linie an dieser merkwürdig individuell gezeichneten Frau, die ihre Linke aufstützt und mit der Rechten das Gewand hochzieht, während die Füße nur ungeberdig sich der sitzenden Haltung unterordnen, ist von leidenschaftlicher Unruhe durchweht.

So sehr die phidiasische Zeit Stimmungsbilder mit ruhigstehenden Figuren wie die Musikbilder, den Münchner Stamnos und die Lekythen geliebt hat, sie hat sich nicht in ihnen erschöpft. Neben den großfigurigen Gefäßen gehen andere her, die den zierlichen Stil weiter pflegen und eine in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts mächtig blühende Richtung vorbereiten. Kleine Kannen mit Kinderszenen, Pomadebüchsen mit Bildern des Frauenlebens, kugelige Salbgefäße mit lekythosartiger Mündung sind die Hauptträger dieses Stils, der „Eretria-Meister" ein typischer Vertreter. Und auf großen und kleinen Gefäßen finden sich auch lebhaft bewegte Szenen, leidenschaftliche Kampfbilder, die freilich auch ihrerseits an der Noblesse des Zeitstils teilnehmen. Die brutale Kraft und Härte der alten Motive erscheint gebrochen, gemildert, nimmt manchmal fast eine Wendung zur Eleganz. Die Anordnung der figurenreichen Kompositionen schließt sich mit ihren Terrainlinien und der Übereinanderordnung der Figuren ans polygnotische System an. Aber während die polygnotische Raumvertiefung von einer ganz naturalistischen Tendenz getragen war, die bald in der großen Malerei zur vollen Befreiung geführt hat, wird sie von den Vasenmalern als bloßes Verteilungs- und Raumfüllungsprinzip weiter geführt, erhält einen stark dekorativen Charakter.

Eines der schönsten bewegten Bilder dieser Zeit schmückt einen Neapler Stamnos (Abb. 150): Frauen, die vor einem als Dionysos ausstaffierten Baumstamm opfern und zum Schall des Tamburins tanzen. Der zeitliche Ansatz dieses Bildes ist zwar wie die ganze Chronologie der spät- und nachphidiasischen Vasen noch sehr umstritten, aber soviel ist sicher, daß es nur als naher Widerhall der Parthenongiebelkunst zu verstehen ist. In die vornehme gehaltene Linienführung des mittelphidiasischen Stils ist eine neue leidenschaftliche Bewegung gekommen, die den Kontur in heftigeren Kurven führt, das Haar in starken Wellen auflöst, das Gewand in mächtigen Falten schwingt und seine anliegenden Teile in unruhig sich krümmenden Zwischenfalten verlebendigt.



Abb. 145. Stamnos in München mit Abschiedsdarstellung.

Das Obergewand des Dionysos ist durch lange Saumzacken, durch eingestreute Sterne und einen aufgestickten Kranz zu reicher Wirkung gebracht, der Ausdruck seiner Augen ist durch die Betonung des Oberlids verstärkt. Weiß aufgesetzte Details und reichliche Anwendung des verdünnten Schwarz erhöhen die farbige Wirkung.

Dieser neue Stil mit seiner mächtigen Steigerung der Linien ist der Altersstil des Phidias, ein Reflex der letzten und höchsten Entfaltung des Parthenonmeisters, die die attische Kunst in neue Bahnen gewiesen und in der phidiasischen Schule sich ausgelebt und verzehrt hat.

Die Strickhenkelamphora in Arezzo (Abb. 151) muß mit der letzten Phase des phidiasischen Stils noch in engem Zusammenhang stehen und kann sich vom Neapler Stamnos nicht weit entfernen. Ihre Form bereichert den Typus der Londoner Terpsichorevase (Abb. 144) durch schärfere Profilierung der Mündung und des Fußes, zieht aber das Unterteil noch nicht in der matten Kurve ein, die die Amphoren und Glockenkratere vom Ende des Jahrhunderts der kräftigen und straffen Wirkung beraubt. Und ähnlich steigert das Bild, des Pelops und der H ppodameia wilde Fahrt übers Meer, die Tendenzen der phidiasischen Kunst, ohne noch der Erlahmung zu unterliegen, die sich im Meidiasstil fühlbar macht. Die göttlichen Rosse, das Geschenk des Poseidon, sprühen vom Feuer der Giebelpferde, die majestätisch bewegte Haltung der Hippodameia gemahnt an die athenische Lekythos (Abb. 149), an Pelops ist jede Linie voll Leidenschaft und kühner Bewegung. Auch hier sind die Gewänder prunkhaft und reich, das unruhige Gewoge der Staufalten ist noch stärker als auf dem Neapler Stamnos und die fließenden Chitonfalten, die sich eng den Körperformen anschmiegen, bereiten schon die Übertreibung vor, die die nachphidiasische Plastik und Malerei liebt. Nicht nur die Zeichnung der Einzelformen zeugt von räumlich-plastischer Auffassung, das ganze Bild ist undenkbar ohne eine gleichzeitige große Malerei mit starken landschaftlichen Fähigkeiten: vom baumbewachsenen hügeligen Strand saust der Wagen hinaus aufs hohe Meer.



Abb. 146. Jüngling neben seinem Grab. Von einer weißgrundigen Lekythos in Boston.

An feurigem Schwung kann sich von den Vasenbildern dieser

Zeit nur eines mit dem Pelopsbild messen: das wenig jüngere Neapler Fragment mit der Gigantomachie (Abb. 152—4). Eine Erfindung von wahrhaft titanischer Gewalt, die ihr Echo noch auf anderen, jüngeren Gefäßen gefunden hat, muß diesem Bild zugrunde liegen, und schon die ungewöhnliche gar nicht vasenmäßige Zerlegung durch einen Bogen weist auf ein Vorbild anderer Kunstart. In einer felsigen Landschaft vollzieht sich der Existenzkampf der Götter mit den Söhnen der Erdgöttin, am frühen Morgen, wann Helios am Himmelsgewölbe aufsteigt und Selene in den Okeanos hinabgleitet wie im Ostgiebel des Parthenon. Die kühn erfundenen Bewegungen der Kämpfer, die Drehungen und Beugungen, das verlorene Profil, die Wölbungen und Stauungen der Haut und Muskulatur sind mit sicherem Strich festgehalten. Die plastische Wirkung der Mittellinie von Brust und Bauch wird durch Verdoppelung gesteigert, horizontale Falten lassen das Unterteil der Stirn stark hervortreten, die Haarlocken und Fellzipfel flattern wie von eigenem Leben erfaßt, wie nackt modellieren sich die Brüste der Erdgöttin aus ihrem Gewand, die Augen sitzen tief, die Unterlippen wölben sich vor.



Abb. 147. Mädchen am Grab eines Jünglings. Von einer weißgrundigen Lekythos in Boston.

Daß auch der weibliche Akt dieselbe Vollendung erfuhr wie der männliche, mag außer der athenischen Lekythos ein Bild von ganz anderem Geiste zeigen. Auf einer Oxforder Kanne erscheint in der jetzt auf diesen Gefäßen beliebten Weiträumigkeit ein altes Thema, Satyr und Nymphe (Abb. 155). Man kann sich den Adel phidiasischer Auffassung kaum deutlicher machen als wenn man

dies Bild mit der Phineusschale (Abb. 75) und ihren Verwandten vergleicht. Was die alte Zeit mit drastischem Humor geschildert hatte, erscheint hier unendlich verfeinert und beseelt; selbst die Satyrn und Kentauren, die struppigen Unholde des Waldes und der Berge, werden vom neuen Geiste gebändigt, der keine Brutalitäten und Zoten mehr duldet. Die schlafende Nymphe Tragodia ist nicht nur in ihrer Verkürzung, in der Bewegung, in der Verteilung der Körperlast richtig beobachtet, sie ist auch Trägerin einer wunderbaren Stimmung. Das Bildchen, das die Werke des Meidiasmalers und des „Pronomosmeisters" unmittelbar vorbereitet und uns neben dem großen Stil der Pelops- und Gigantenvase das Weiterleben der feinen und zierlichen Vasenmalerei vorführt, kann nicht lang nach Phidias Tod entstanden sein.

Die Zeit der Phidiasschule, von deren besten Werken wir hier eine Auswahl kennen gelernt haben, liefert uns auch wieder ein paar Meisternamen. Vom Maler Aison rührt eine Madrider Schale mit Theseustaten her, die dem Gigantenbild ungefähr gleichzeitig sein wird. Der Theseus des Innenbilds löst das Haar in lebhaftes Gelock auf, das sich dunkel vom heller getönten Grund abhebt, und geht mit der plastischen Vorwölbung des Bauchs bis an die Grenze des Möglichen; bei seiner Beschützerin Athena meldet sich schon der Kontrast zwischen dem von hängenden Falten verhüllten Standbein und dem eng überspannten Spielbein, den der vom Töpfer Erginos beschäftigte Aristophanes schon ebenso zu steigern liebt wie das hell untermalte Gelock und den wie feucht anklatschenden und zurückwehenden Chiton. Aison, der seine Tätigkeit wohl schon in phidiasischer Zeit begonnen hat, zeichnet zwar etwas feiner als sein jüngerer Kollege, aber einen neuen Aufschwung der Schalenmalerei haben beide Meister nicht in die Wege geleitet. In der handwerksmäßigen Ausleierung gangbarer Typen waren sie beide groß.

Mit den Werken des Aristophanes entfernen wir uns wohl schon etwas weiter von der Phidiaszeit als mit dem Neapler Fragment, die des Meidiasmalers führen uns in die Zeit der athenischen Nikeballustrade, in die beiden letzten Jahrzehnte des V. Jahrhunderts. Auch sie sind noch ein Echo der Parthenongiebelkunst, aber dieser Widerhall hat auf dem weitern Weg an Kraft verloren. Auf der unsignierten Adonishydria in Florenz (Abb. 156) schwelgen alle Figuren in lässiger Anmut, in vornehmen Schönheitsmotiven. Besonders die Gruppen, Adonis im Schoß der Aphrodite und Hy-



Abb. 148. Lekythos in London. Bestattung eines Kriegers durch die Brüder Schlaf und Tod.



Abb. 149. Frau an ihrem Grabstein sitzend. Athen.
Aus Furtwängler-Riezler, Weißgrundige attische Lekythen (Verlag von F. Bruckmann A. G. München).

gieia mit Paidia, gemahnen an den Parthenon, an die wunderbare Verschmelzung der „Tauschwestern" und anderer Giebelfiguren. Aber was dort aus Leidenschaft geboren wurde, ist hier zur Mode geworden, wird spielerisch behandelt. Die Erregung der Gesichter mit den geschwellten Nasen, das Neigen und Wenden ihrer Schönheit bewußter Körper, das Aufstützen der Arme und Spiel der Finger, die ganze Ausbreitung der lässig verbundenen Gesellschaft auf den gekräuselten Hügellinien (vgl. S. 200) hat trotz aller Grazie etwas Formelhaftes. Gewissermaßen ein Symbol für die Abschwächung der alten Kraft ist der Gewandstil. Die vielen überzierlich dünn gebrochenen Falten, die Brust und Spielbein unnatürlich eng umspannen, das Gekräusel der Mantelfalten und das selbsttätige Wehen der Zipfel entfernt sich ein gutes Stück von den Parthenon-



Abb. 150. Stamnos in Neapel mit Dionysosfeier.

giebeln, die diese Steigerung in voller Kraft und innerer Notwendigkeit eröffnen.

Das Streben nach prächtiger Wirkung, das in der reichen Musterung zum Ausdruck kommt, steht zu der Bewegtheit des Gewandes in einem merkwürdigen Kontrast. Ein gewisser Zug ins Prunkhafte ist für den nachphidiasischen Stil überhaupt charakteristisch. Die vergoldeten Erhöhungen des Tons, die wir von den weißgrundigen Schalen (Abb. 136), von der Büchse des Megakles (Abb. 139) und von Werken des Eretriameisters (S. 200) kennen, kommen jetzt sehr zu Ehren und sind auch am Adonisbild reichlich angewendet.

Der Meidiasmaler hat noch eine Reihe ganz ähnlicher reiner Daseinsbilder auf Hydrien gemalt, z. B. den schönen Phaon, den Sänger Thamyris, den Paris mit den Göttinnen, die eleusinischen Gottheiten, und hat auch andere Gefäße auf diese Weise verziert. Diese Bilder, auf denen sich weniger die Menschen als die Linien heftig bewegen, gelingen ihm besser als das Pathos der Entführungsszene auf der vom Töpfer Meidias signierten Londoner Hydria. Er ist kein kühner vorwärtsdrängender Künstler gewesen, seine

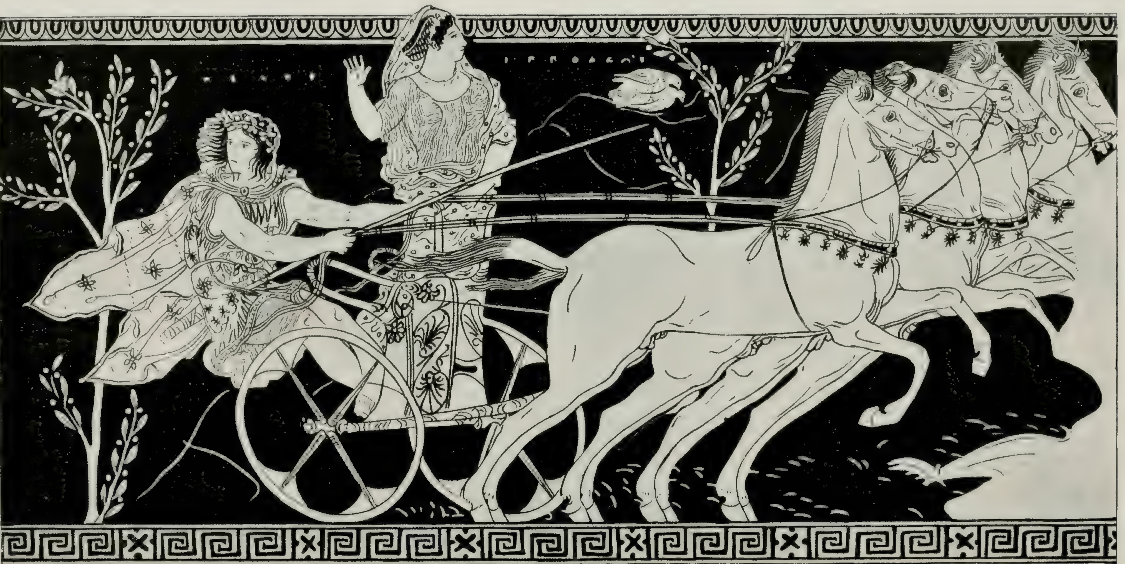


Abb. 151. Pelops und Hippodameia. Von einer Amphora in Arezzo.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

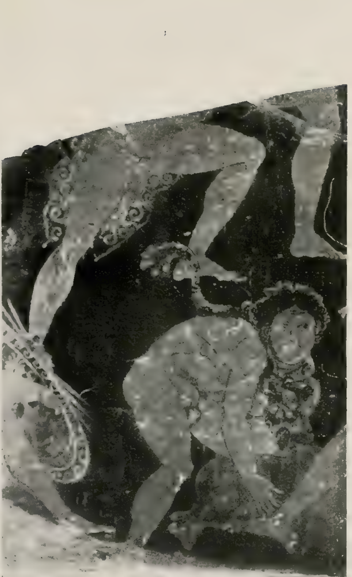




Abb. 152—154. Gigantenkampf. Fragment einer Vase in Neapel.



Abb. 155. Satyr und schlafende Mänade. Von einer Kanne in Oxford.

technisch exquisiten und sehr fein gezeichneten Bilder gießen die neuen Erscheinungen der Kunst in zierliche Formen um, in ihm findet die Reihe der Meister vom Schlag des Sotadesmalers und des Eretriameisters ihren Abschluß.

Sein Zeitgenosse, der nach der Hauptfigur der Neapler Satyrspielvase der Pronomosmeister heißen mag, liebt zwar auch Daseinsfiguren in schönen Posen, aber er zeichnet sie mit mehr Temperament und wird dem rauschenden Stil seiner Zeit schon eher gerecht. Auf der Neapler Vase, einem prunkhaften Volutenkrater mit reicher Profilierung, stellt er auf der Vorderseite das Personal einer attischen Theateraufführung in zwei fast gleichlaufenden Reihen übereinander und begründet damit ein recht äußerlich repräsentatives Kompositionsprinzip, das sich besonders die unteritalische Vasenmalerei mit Vorliebe angeeignet hat (vgl. Abb. 160). Von verdünnter Farbe ist reicher Gebrauch gemacht, die Bildmitte wird durch eine weiße Figur betont, die üppig ornamentierten Gewänder verwirren den Gesamteindruck. Angesichts der Form und der Dekoration kann man von einem Verfall der feineren tektonischen Empfindung reden, der auffällig an die unteritalischen Gefäße erinnert. Die perspektivische Schrägansicht des Schemels, der Dreifußsäule sind aus der großen Malerei genom-



Abb. 156. Adonis bei Aphrodite und ihrem Gefolge. Von einer Hydria in Florenz.

mene Freiheiten, die sonst die attischen Vasenmaler in Wahrung der Gefäßfläche bewußt zu vermeiden pflegen.

Die Dreifußsäule, die uns ins athenische Theater versetzt wie die Athena der panathenäischen Vasen in den Burgtempel, kehrt übrigens seit polygnotischer Zeit oft inmitten mythologischer Szenen wieder und bringt die Gefäße, die sie tragen, jedenfalls in Beziehung zu dramatischen Aufführungen. Man hat die Einwirkung der Bühne auf die Vasenmalerei z. B. in dem gesteigerten Prunk der Gewänder erkennen wollen. Diese Einwirkung könnte höchstens auf indirektem Wege erfolgt sein; denn daß die Vasenmaler Votivgemälde siegreicher Choregen sich oft zu Vorbildern nahmen, ist mehr wie wahrscheinlich. Und überhaupt wird man von mancher herrlichen Erfindung, die auf den Vasenbildern schon zweithändig wirkt, z. B. von den bakchischen Szenen der Rückseite der Pronomosvase, auf die große Kunst zurückschließen dürfen.

Dieser Schluß ist sicher auch angesichts der Talosvase (Abb. 157) berechtigt, die die machtvollen Klänge spätphidiasischer Kunst ebenso ins Pompöse umsetzt wie die Meidiasvasen ins Zierlich-Elegante. Die Gefäßform ist der Pronomosvase engst verwandt; auch die in dieser Zeit so beliebte weiße Mittelfigur kehrt wieder und wird in ihrer räumlichen Wirkung durch schattierende Modellierung weit über das Maß der anderen Figuren hinaus gesteigert, die von der bewußten Zurückhaltung der Vasenmaler deutlich zeugen. Wenn der Talosmeister auch die Komposition seines Vorbilds stark vasenmäßig verändert hat, die grandios erfundene Mittelgruppe muß er ziemlich treu überliefert haben: der leidenschaftliche Schwung, der das ganze Bild durchweht und selbst die „Mantelfiguren" der Rückseite erfaßt, wirkt hier am überzeugendsten.

Mit diesem mächtigen, das prunkhafte Element fast übertreibenden Stück, das nicht durch mehr als zwei Jahrzehnte vom Parthenongiebel getrennt sein wird, beschließen wir die Geschichte der phidiasischen Vasen. Ja, man kann auch die eigentliche Geschichte der griechischen Vasenmalerei mit diesen nachphidiasischen Gefäßen für abgeschlossen erachten. Wenn nicht bloß der Töpfer seine Gefäße durch überreiche Profilierung und zierlich-elegante Streckung untektonisch macht, sondern auch der Vasenmaler die Einheit der Gefäßwand durch die weiß aufgemalte und plastisch modellierte Mittelfigur unterbricht, so ist damit in gewissem Sinn der Bankerott des Silhouettenstils erklärt.



Abb. 157. Volutenkrater mit der Bezwingung des Riesen Talos durch die Dioskuren, in Ruvo.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.



Abb. 158. Orestes und die Erinyen. Von einem unteritalischen Glockenkrater in Paris.

Ausläufer

Der Schwerpunkt unserer Darstellung würde unnatürlich verlegt werden, wenn wir die Spätzeit der griechischen Vasenmalerei auch nur annähernd so ausführlich behandeln wollten, als ihre Entwicklung vom Geometrischen bis zu Meidias. Die durchgebildeten, oft fast spielerisch behandelten Gefäßformen bilden keinen wahrhaft tektonischen Boden mehr für den Silhouettenstil, der die seinem innersten Wesen gemäßen Eigenschaften erschöpft hatte; die Eleganz der Gefäße empfindet den bildlichen Schmuck ebenso als Last wie der Figurenstil den tektonischen Zwang. Schon im letzten Drittel des V. Jahrhunderts mehren sich die Beispiele des Übergangs zur freien Pinseltechnik. Die Pelopsamphora (Abb. 151) verziert ihren schwarzen Hals mit einer weiß aufgemalten Sphinx, die Talosvase (Abb. 157) und mit ihr eine Menge anderer Gefäße suchen den Eindruck durch eine weiße Mittelfigur zu bestimmen, zu der die übrigen in gewöhnlicher Technik ausgeführten Figuren nur eine blasse Folie abgeben. Im Verlauf des IV. Jahrhunderts wurde auch diese Folie häufig fallen gelassen,



Abb. 159. Komödienszene von einer unteritalischen Phlyakenvase in London.

wurden schwarzglasierte Gefäße eleganter Form häufig nur mit locker aufgesetzten weißen Figuren oder Ornamenten verziert. Die Pinseltechnik, sowohl die schwarze der böotischen Gefäße (vgl. S. 144) als die weiße der attischen und unteritalischen, hat dabei einen neuen Fortschritt in der Ornamentik vollzogen, der in spiraligen räumlich vertieften Ranken und Zweigen, in der Verbindung von Figuren und plastisch wirkendem Rankenwerk gipfelt.

Neben diesen frei dekorierten Gefäßen gehen die rotfigurigen noch lange her. Der Schwerpunkt der Fabrikation liegt aber nicht mehr in Athen selbst. Schon in phidiasischer Zeit hat die attische Fabrik einen Ableger nach Unteritalien entsendet, der vor allem in den perikleischen Kolonien in Lukanien Wurzel faßte, sich über verschiedene Orte Lukaniens, Kampaniens, Apuliens und Südetruriens ausbreitete und bald mächtig ins Kraut schoß. An dieser Produktion, die den attischen Import im IV. Jahrhundert völlig verdrängte, haben sich nur ganz wenig wirklich originelle Künstler beteiligt, die alle der Frühzeit anzugehören scheinen und vielleicht ausgewanderte Attiker gewesen sind; der Meister des Pariser

Tiresiaskraters ist einer von ihnen. Aus der frühen Gruppe, bei der die gute attische Tradition sich noch stark fühlbar macht, greifen wir zwei Glockenkratere heraus. Die vollen und etwas leeren Köpfe, die recht allgemeine Auffassung der Göttertypen lassen keinen Zweifel an der italischen Entstehung der in Lukanien gefundenen Pariser Orestesvase (Abb. 158), während die wundervolle Gruppe der schlafenden Erinyen, die zur Rache mahnende Klytaimestra und der entsühnte Orestes nicht nur ein herrliches Vorbild, sondern auch eine geschickte Hand erkennen lassen. Nach Zeichnung und Gefäßform kann die Vase noch sehr wohl am Ende des V. Jahrhunderts entstanden sein, wie der engverwandte Londoner Krater (Abb. 159). Dies Gefäß führt uns mit viel Humor eine der beliebten italischen Possen (Phlyaken) vor und eröffnet eine lange Reihe verwandter Darstellungen aus verschiedenen Werkstätten. So hat z. B. der Maler Assteas zwei Phlyakenvasen gemalt, von denen eine in urkomischer Parodie die Schändung des Aias durch Kassandra darstellt; daneben auch eine ernsthafte Theaterszene, die mit ihrer detaillierten Bühnenwiedergabe den Einfluß des Dramas auf die Vasenmalerei besonders augenfällig demonstriert.

Die Tätigkeit dieses Malers, die nach der steifen Buntheit des Stils und nach den Fundorten in Südkampanien lokalisiert werden muß, gehört schon einer jüngeren Phase an, die für uns nicht mehr in Betracht kommt. Denn je mehr diese italisch-griechischen Gefäße in Form, Dekoration und Darstellung lokale Eigentümlichkeiten ausbilden und sich von ihrem rein attischen Ausgangspunkt entfernen, desto weniger gehören sie in unsere Darstellung, die provinziale Erscheinungen ausschließt. Aus der Menge der unteritalischen Vasen des IV. Jahrhunderts, die in der Form z. T. den attischen parallel gehen, z. T. merkwürdig barocke und lokal beschränkte Eigenheiten entwickeln, die in ihren meist sepulkralen, orphisch-dionysisch beeinflußten Darstellungen sehr oft in Derbheit, Steifheit oder weichliche Flauheit verfallen, sei nur ein Beispiel herausgegriffen. Der $1\,^1/_4$ Meter hohe Bostoner Volutenkrater (Abb. 160) gehört zu einer Gruppe von apulischen Prunkgefäßen, die die Form der Talosvase (Abb. 157) in die Länge ziehen und besonders mit Anwendung der weißen Farbe reich verzieren. Auf der Rückseite umgeben übereinander gestellte Spendenträger in den beliebten ausgeleierten Motiven (sitzend, stehend, laufend, auf Pfeiler gelehnt, einen Fuß aufstützend) einen



Abb. 160. Apulischer Volutenkrater in Boston. Archilleus und Thersites.

weiß aufgemalten Grabbau mit dem roßführenden Toten; die Vorderseite kombiniert ein ganz ähnliches Gebäude mit einer mythologischen Szene, mit der Tötung des Thersites durch Achilleus, und schafft damit dem Toten, für dessen Grab die Vase bestimmt ist, ein mythisches Prototyp. Die reiche Anwendung weißer Aufmalung, die ,,schwarzgrundige" Verzierung des Halses und Fußes mit Zweigen und Ranken sind fortschrittliche Elemente, die hellenistische Produkte wie die apulischen Gnathiavasen vorbereiten; in dem gesteigerten Pathos der Gesichter verrät sich, wenn auch provinzial vergröbert, die fürs IV. Jahrhundert charakteristische stärkere Betonung des Sentiments, und die mit Licht und Schatten arbeitende perspektivische Darstellung des Gebäudes, die oft selbst das Ornament ergreift, weist auf eine Zeit, die die volle Freiheit des Raums erobert hatte und sicher auch Figuren viel natürlicher über die Landschaft zu verteilen verstand als der Vasenmaler, der den hohen Raum recht äußerlich-dekorativ mit ihnen gefüllt hat.

Sentiment und Licht, die großen Errungenschaften der Kunst des IV. Jahrhunderts, sind der Untergang des dekorativen Silhouettenstils gewesen, dessen Figurenwelt das Pathos so wenig ansteht als die Durchbrechung der Gefäßwand durch die perspektivischen Darstellungen seiner Flächendekoration entspricht. Auch in Athen, wo sich aus den Ausläufern des Meidias-, Pronomos- und Talosstils im IV. Jahrhundert eine Nachblüte (Abb. 161 und 162) entwickelt, die man nach den reichen Exportfunden im Pontus den ,,Kertscher Stil" zu nennen pflegt, sind die neuen Tendenzen der Kunst dem rotfigurigen Stil verhängnisvoll geworden. Freilich in anderem Sinn als in Unteritalien. Die Figurenwelt der eleganten attischen Gefäße, die in der neuen Natürlichkeit der Motive und des Gewandstils, in der stärkeren Betonung weiblicher Formen sich weit von der phidiasischen Typik entfernt, verrät wenig von der gesteigerten Pathetik der großen Malerei, die man aus der skopasisch-praxitelischen Plastik erschließen müßte, auch wenn die literarische Überlieferung sie nicht ausdrücklich bezeugte. Aus dem gleichen nobleren dekorativen Empfinden heraus haben die attischen Meister auch von der vollen Raumperspektive ihrer Zeit keinen Gebrauch gemacht und die Gefäßfläche weder durch perspektivisch gezeichnete Gebäude oder Ornamente noch durch Tiefenkomposition der Darstellung durchbrochen, sondern im Anschluß an die alte Art ihre meist großen und aktionslosen Figuren in der Fläche einfach neben und übereinander angeordnet. Wie



Abb. 161. Badende Frauen. Von einer Petersburger Pelike des sog. Kertscher Stils.
Aus Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei.

der nachphidiasische Stil heben sie gern einzelne Figuren durch weiße Farbe hervor, und verschmähen goldene Zutaten nicht, ja sie steigern die farbig-dekorative Wirkung manchmal durch aufgesetztes Hellblau, Grün und Rosa, gelegentlich auch durch reliefartig angebrachte bemalte Figuren (wie Xenophantos seinen für orientalische Abnehmer bestimmten Aryballos mit jagenden Persern, in dessen Signatur er sein Athenertum hervorhebt). Die Nuancierung der Farbenskala läßt ein wenig von den neuen Lichtproblemen ahnen, die sicher nicht bloß in der Plastik zum Ausdruck rangen; in der Zeichnung der mit kräftigen Reliefstrichen hingesetzten Figuren verlautet davon nichts. So sichern die „Kertscher" Meister ihren Gefäßen ein vornehmeres Gesamtbild als die unteritalischen, wie auch ihre banalsten Figuren sich vor den italischen durch eine gewisse Noblesse auszeichnen; aber sie bleiben dafür auch hinter der mächtig vorwärts strebenden großen Malerei, die jetzt in ihren Ausdrucksmitteln etwa die Höhen von Tizian und Tintoretto erklomm, weit zurück, wirken rückständig, lässig



Abb. 162. Kelchkrater des „Kertscher“ Stils in München.

und matt. Wie sich der neue Stil in der aufgemalten Ornamentik viel besser aussprechen konnte als in der ausgesparten, die trotz neuer Bildungen steif und leblos wirkt, so war auch der rotfigurige Stil, der ausweislich alexandrinischer Funde noch bis in frühhellenistische Zeit sein Dasein gefristet hat, längst nicht mehr der kongeniale Träger des Ausdrucks seiner Zeit, und an seiner Ausübung haben sich nur ganz selten noch Individualitäten versucht.

In der richtigen Erkenntnis, daß die Zeiten des zeichnerisch-dekorativen Figurenstils vorüber waren, verzichteten die keramischen Werkstätten des späten IV. Jahrhunderts und die hellenistischen, die sich an verschiedenen Orten der nunmehr dezentralisierten griechischen Welt auftaten, immer mehr auf die rotfigurige Technik. Die gewaltige Steigerung der koloristischen Mittel, die für die Malerei dieser Spätzeit anzunehmen ist, die völlige Zurückdrängung der formalen Tendenzen zugunsten der Erscheinung, duldete den Silhouettenstil nicht mehr neben sich. Die Zukunft gehörte der freien Pinseltechnik, der schwarzmalenden und der schwarzgrundigen (vgl. S. 144, 218). Die figürliche Welt, die Darstellungen, spielen

dabei keine Rolle mehr; viel lieber setzen die hellenistischen Maler Ranken, Guirlanden, hängende Zweige und Binden, Kränze und Masken in lockerer Anordnung auf ihre eleganten, oft spielerisch behandelten Gefäße. Mit diesen rein handwerklichen Erzeugnissen, die oft von reizender Wirkung sind (vgl. die Schlußvignette), oft in Form und Dekoration den feinen Geschmack der alten Zeit vermissen lassen, endet die Geschichte der griechischen Vasenmalerei; durch die reliefartige verzierte Keramik, die sich in den geriefelten schwarzgedeckten Vasen des IV. Jahrhunderts und in Gefäßen wie dem Xenophantosaryballos (S. 219) schon ankündigt und die jetzt immer mehr überhandnimmt, wird die bemalte völlig aus ihrer Stellung verdrängt.



Verzeichnis der Abbildungen

Stein- und Bronzezeit

Abb. 15. Spätmykenische Bügelkanne von Jalysos (Rhodos). London. Höhe 0,23. Gelbrote Glasurfarbe auf gelbem Grund. Die Arme des Tintenfisches bilden auf der Rückseite ein eigenes Ornament, daneben ein Vogel. Nach: Furtwängler-Löschcke, Mykenische Vasen, Taf. IV, 24.

Abb. 16. Spätmykenische Vase mit Bandhenkeln, aus Jalysos (Rhodos). London. Höhe 0,34. Dunkelbraune, z. T. rotgebrannte Glasurfarbe auf hellgelbem Grund. Nach: Furtwängler-Löschcke, Mykenische Vasen Taf. VI, 32.

Abb. 17. Spätmykenische Vase mit Bandhenkeln, aus Rhodos. München 47. Höhe 0,45. Braune, z. T. rote Glasurfarbe auf hellgelbem Grund. Zweigespann mit Lenker und Begleiter. Münchener Vasensammlung I, S. 6, Abb. 7.

Der geometrische Stil

Abb. 18. Attisch-geometrische Amphora (sog. Dipylongattung). München 1250. Höhe 0,50. Nach Photographie der K. Vasensammlung.

Abb. 19. Geometrische Amphora, angeblich aus Melos, wahrscheinlich attisch (sog. Schwarzdipylon). München. Höhe 0,73. Münchner Jahrbuch 1909, II, S. 202, Fig. 1.

Abb. 20. Obere Hälfte einer attisch-geometrischen Grabvase. Athen, Collignon-Couve 214. Höhe 1,23. Nach: Monumenti dell' Istituto IX, Taf. 40, 1.

Abb. 21. Bildstreif von der oberen Hälfte einer sonst nur mit Reifen verzierten Schüssel. Aus Theben. London. Nach: Jornal of hell. stud. 1899, Taf. 8.

Abb. 22. Rhodisch-geometrische Kanne. Angeblich aus Kreta München 455. Höhe 0,22. Münchener Vasensammlung I, S. 44, Abb. 57.

Abb. 23. Protokorinthisch-geometrischer Skyphos, aus Griechenland. München. Höhe 0,12. Münchener Jahrbuch 1913, I, S. 78.

Abb. 24. Attisch-geometrische Schale, aus Athen. München. Durchmesser 0,18. Münchner Jahrbuch 1913, I, S. 78.

Das siebente Jahrhundert

Abb. 25. Kretische Hydria aus Praisos. Candia. Höhe 0,30. Nach: British School Annual IX, Taf. 9c.

Abb. 26. Kretische Kanne aus Praisos. Candia. Höhe 0,33. Weiß auf „Firnis" aufgemalte Dekoration. Nach: British School Annual IX, Taf. 9d.

Abb. 27. Kretisches Kännchen mit Frauenkopf. Berlin 307. Höhe 0,10. Nach: Athenische Mitteilungen 1897, Taf. 6.

Abb. 28. Fragment einer Kanne aus Ägina. Athen, Nicole 848. Durchmesser ca. 0,25. Nach: Athenische Mitteilungen 1897, Taf. VIII.

Abb. 29. Fragment eines Tellers aus einem Grab von Praisos (Kreta). Candia. Ursprünglicher Durchmesser ca. 0,35. Ringkampf mit einem Seeungeheuer ( ). Nach: British School Annual X, Taf. III.

Abb. 30. Vase des Aristonothos. Rom, Conservatorenpalast. Höhe 0,36. Nach: Mélanges d'archéologie et d'histoire 1911, Taf. I.

Abb. 31. Protokorinthische Kanne nachgeometrischen Stils aus Ägina. München 225a. Höhe 0,18. Münchener Vasensammlung I, S. 11, Abb. 17.

Abb. 32. Protokorinthische Lekythos. London, British Museum. Höhe 0,07. Nach: Journal of hellenic studies XI, Taf. I, 2.

Abb. 60. Gorgonenteller aus Rhodos. London, British Museum. Nach: Journal of hellenic studies 1885, Taf. 59.

Abb. 61. Scherbe aus Naukratis. Oxford. Figur (Pharao Busiris rot auf den hell gedeckten Tongrund gemalt, Innenzeichnung ausgespart. Nach: Journal of hellenic studies 1905, Taf. VI, 1.

Abb. 62. Naukratitische Scherbe von der athenischen Akropolis. Athen, Akropolis 450a. Gelbe, rote und weiße Aufmalung auf hellem Grund. Nach: Akropolisvasen I, Taf. 24.

Abb. 63. Amphora aus Rhodos. London, British Museum A 1311. Höhe 0,34. Nach: Münchener archäol. Studien, S. 300, Abb. 24.

Abb. 64. Amphora der Fikellura-Fabrik. Altenburg. Höhe 0,31. Nach: Böhlau, Nekropolen S. 56.

Der schwarzfigurige Stil

Abb. 65. Zwei Bildstreifen von einem korinthischen Krater aus Cäre. Paris, Louvre E 635. Höhe 0,46. Nach Phot.

Abb. 66. Korinthischer Krater aus Korinth. München 344. Höhe 0,31. Münchner Jahrbuch 1911, II, S. 290, Abb. 1.

Abb. 67. Bildstreif eines korinthischen Kraters aus Cäre. Berlin 1655. Höhe 0,46. Nach: Monumenti X, Taf. 4 5

Abb. 68. Korinthischer Teller. München 346a. Durchmesser 0,28. Münchener Vasensammlung I, S. 31, Abb. 46.

Abb. 69. Chalkidische Hydria aus Italien. München 596. Höhe 0,46. Nach Phot.

Abb. 70. Chalkidische Amphora aus Vulci. Würzburg. Höhe 0,41. Nach Phot.

Abb. 71. Chalkidische Amphora aus Cervetri. London, British Museum B 155. Höhe 0,45. Nach Phot.

Abb. 72. Bildfeld einer chalkidischen Amphora aus Italien. München 592. Münchener Vasensammlung I, S. 65, Abb. 75.

Abb. 73. Jonische Augenschale aus Italien. München 589. Höhe 0,10. Nach Phot.

Abb. 74. Athenakopf von der jonischen Augenschale München 590. Münchener Vasensammlung I, S. 64, Abb. 74.

Abb. 75. Phineus-Schale aus Vulci. Würzburg. Durchmesser 0,39. Nach Furtwängler-Reichhold 41.

Abb. 76. Jonisch-schwarzfigurige Fragmente aus Kyme (Kleinasien). London, British Museum. Nach Phot.

Abb. 77. Halsverzierung einer jonisch-schwarzfigurigen Amphora aus Italien. München 586. Münchener Vasensammlung I, S. 62, Abb. 73.

Abb. 78—79. Bilder von der Vorder- und Rückseite einer jonisch-schwarzfigurigen Amphora aus Italien. München 585. Münchener Vasensammlung I, S. 59, Abb. 69 und 70.

Abb. 80. Hauptbild einer Cäretaner Hydria. Wien, Museum für Kunst und Industrie 217. Nach: Furtwängler-Reichhold 51.

Abb. 81. Cäretaner Hydria, aus Cäre. Paris, Louvre E 701. Höhe 0,43. Nach Phot.

Der archaisch-rotfigurige Stil

Der polygnotische und phidiasische Stil

Ausläufer

Für Verschaffung von Vorlagen und Überlassung von Klischees bin ich vor allem Herrn Prof. Sieveking, der mir das Photographieen- und Klischeenmaterial der Münchner Vasensammlung zur uneingeschränkten Verfügung stellte, und Herrn Dr. Reisinger, der mir 8 Klischees aus seiner „kretischen Vasenmalerei“ lieh, zu großem Dank verpflichtet; außerdem Herrn Prof. Bulle, Wolters, Zahn, Dr. Hauser, Riezler, E. Schmidt, Herrn Scheurleer (Haag) und den Verlagsanstalten Obernetter, Beck, Callwey und Hirth. Herr Dr. Reisinger hat sich auch um den Text des ersten Kapitels verdient gemacht. Die Benützung des Prachtwerks „Griechische Vasenmalerei, Eine Auswahl hervorragender Vasenbilder, herausgegeben von A. Furtwängler und K. Reichhold, nach Furtwänglers Tode fortgeführt von K. Reichhold und F. Hauser, Verlag von F. Bruckmann A.-G. München“ geschah mit ausdrücklicher Erlaubnis.

E. B.



Die Heilung des Blinden. Aus dem Egbert-Kodex

Druck der Universitätsdruckerei H. Stürtz A. G., Würzburg.

